Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt
von der Philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

von
Ernst Hansen
aus
Wattenscheid-Leithe

Tag der Promotion: 27. Juli 1934
Tag der mündlichen Prüfung: 14. Dezember 1933

Druckerei Christlicher Zeitschriftenverein, Berlin SW 68

454

Referenten:

Prof. Dr. L. Deubner
Prof. Dr. W. Jaeger

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Lehrer
Ludwig Deubner

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550810_0176

Inhalt

Seite

Einführung 1

I. Die domina-nutrix-Szene 2

II. Die Komposition des Hercules Oetaeus 6

III. Das Prooemium des Hercules Oetaeus 31

IV. Die Tragödien des Pathosstils 39

V. Das Aufkommen des Affektstils in der Medea und Phaedra 47

VI. Der Bildstil des Oedipuss und Agamemnon und sein Verhältnis zu dem Stil des Hercules Oetaeus 53

VII. Die Ausbildung der Affektszenen im Thyestes 60

VIII. Die Ordnung der Tragödien nach anderen Gesichtspunkten 64

IX. Die Einordnung der Phoenissen 72

X. Der Stil der Octavia 78

Einführung.

In dem ersten Band seiner Ausgabe der Tragödien Senecas[1]) hat Friedrich Leo unter dem Titel „De tragoedia rhetorica" über die Besonderheiten des Stils jener Dramen gehandelt. Es lag ihm aber fern, die dabei gewonnenen Ergebnisse für eine ins Einzelne gehende Betrachtung der Tragödien zu benutzen, wenn sich auch bedeutsame Ansätze dazu in dem Abschnitt „De exemplaribus Graecis" finden. Von den Späteren hat keiner die von Leo gewiesene Bahn weiter beschritten; ebenso wenig hat die über Leo noch hinausgehende Betrachtungsweise O. Ribbecks im dritten Band seiner „Römischen Dichtung" auf die Behandlung der Dramen eingewirkt; man hat diese vielmehr nach wie vor nach den der griechischen Tragödie angemessenen Maßstäben betrachtet.

Nach O. Regenbogens Abhandlung[2]) „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas" ist eine solche Behandlungsweise, die auf die Besonderheiten der Senecatragödien keine Rücksicht nimmt, nicht mehr möglich. Regenbogen zeigte, daß es Seneca auf die bis ins Letzte durchgeführte Darstellung des Pathos in seinen verschiedenen Formen des „Schmerz-, Tod- und Affektpathos"[3]) ankommt und daß so im Unterschied zu der attischen Tragödie der Handlungszusammenhang für Seneca nur Interesse hat als Träger einzelner Affektszenen. In diesen Affektszenen wird sich die Eigenart Senecas am deutlichsten ausgeprägt finden, und wir werden, um den Stil seiner Tragödien genauer zu bestimmen, von ihnen auszugehen haben.

[1]) De Sen. trag. observat. crit. Berlin 1878.
[2]) Vorträge der Bibliothek Warburg 1927—28. Leipzig 1930, 167 ff.
[3]) Regenbogen a. a. O. 188.

I. Die domina-nutrix-Szene.

Aus einer Reihe von Tragödien, nämlich Medea, Phaedra, Agamemnon, Thyestes und Hercules Oetaeus, läßt sich eine nach einem gemeinsamen Schema aufgebaute Affektszene herauslösen. Es ist die sofort auf das erste Chorlied folgende, zwischen der jeweiligen domina und deren nutrix spielende Szene, die wir kurz die domina-nutrix-Szene nennen wollen, wobei es durch die Eigenart des Thyestes, dessen ganze Handlung um den Haß der beiden Brüder kreist, bedingt ist, daß in ihm Atreus an Stelle der domina auftritt, während die Rolle der nutrix von der ebenso unpersönlichen Figur des satelles übernommen ist. Der Aufbau der domina-nutrix-Szene ist in allen Tragödien ein sehr ähnlicher. Die in Haß oder Liebe entbrannte Herrin treibt sich in einer Affektrede zu einer schrecklichen Tat an; die Amme sieht das Unheil, das sich aus ihr entwickeln muß, voraus und sucht die Herrin zurückzuhalten. Daraus entspinnt sich ein Wechselgespräch, das dann in eine Stichomythie übergeht, worauf die Szene mit einer Bekräftigung der Herrin, daß sie sich durch nichts zurückhalten lassen werde, schließt. Dies ist der einfachste Aufbau, wie ihn etwa die Szene Med. 116—178 zeigt. Er kann natürlich mannigfaltig verändert werden; so wird die domina-nutrix-Szene, die die Med. als einzige Tragödie in dem Abschnitt 380—430 besitzt, wohl aus dem Grunde, um die schon einmal gebrauchte Form zu variieren, mit einer Einführungsrede der Amme, die den Zustand der Herrin schildert, eingeleitet. Weiter finden wir einmal, im Agamemnon, die gewohnte große Affektrede nicht am Anfang, sondern erst V. 162—202 gegen Ende der Szene, die dann mit einer Suasorie der Amme schließt.

In allen Szenen aber zeigt die Rede der Herrin den gleichen Charakter. Sie steht selbständig für sich da als ein aus dem Affekt heraus gehaltenes Selbstgespräch, das erst durch die Reden der Amme mit in die Handlung einbezogen wird[4]). In dieser Losgelöstheit von dem Handlungszusammenhang ist die Rede allein von dem in ihr zum Ausdruck kommenden Affekt her bestimmt und zeigt das in ihrer Komposition deutlich.

[4]) Leo sagt über diese Technik Senecas in der Abhandlung „Der Monolog im Drama", Berlin 1908, 91/2: „Das bedeutet rücksichtslose Anwendung des von Sophokles und Euripides in engen Grenzen gehaltenen Motivs, in der Erregung des Moments den Redenden die Gegenwart anderer vergessen zu lassen."

Medeas Erregung über Iasons Untreue macht sich V. 118[5]) in der entrüsteten Frage Luft:

hoc facere Iason potuit?

In einer Reihe von daran anschließenden Fragen, in denen sich ihre Erregung immer mehr steigert, legt sie das Ungeheuerliche seines Tuns dar, bis sie V. 124 die Frage stellt:

unde me ulcisi queam?

und verschiedene Wege, sich zu rächen, überdenkt. Sie kommt aber zu keinem Entschluß, sondern steigert sich durch die Erinnerung an ihre Verbrechen weiter in ihre Erregung hinein. Sie schließt diesen Gedankengang endlich ab mit der ihr ganzes Leben und ihren jetzigen Zustand zusammenfassenden Sentenz V. 134—136

funestum impie
quam saepe fudi sanguinem, et nullum scelus
irata feci: suasit[6]) infelix amor.

Mit dem folgenden Verse aber setzt der Anfangsgedanke, der in dem Affekt ganz untergegangen war, noch einmal ein, allerdings in etwas veränderter Form. Zeigte die Frage der Medea V. 118, daß sie das Geschehene noch gar nicht fassen konnte, so fragt sie nun:

quid tamen Iason potuit?

Das Gewicht ist von ihrem Affekt auf die Sache selbst und auf die Person, der er gilt, verlagert. Schmerz über den Verrat und wieder hervorbrechende Liebe treiben sie hin und her; sie verliert sich aber nicht wieder an diese Gefühle, sondern kommt zu dem Entschluß, sich an dem Anstifter Creon zu rächen; V. 147 bis 149 drückt sie das scharf und bestimmt aus:

alto cinere cumulabo domum
videbit atrum verticem flammis agi
Malea longas navibus flectens moras.

Erst nach diesem Neueinsetzen kommt es also zum Fassen eines bestimmten Entschlusses, nachdem der erste Teil sich in einer Darstellung des Affektes genug getan hatte.

Die Affektrede der zweiten domina-nutrix-Szene der Med. zeigt das Wüten des Affektes in ihrem ersten Teil noch deutlicher. Nach einer glänzenden Einleitungssentenz V. 397—398

si quaeris odio, misera, quem statuas modum
imitare amorem!

---

[5]) Die Verszahlen sind nach der Ausgabe von Peiper-Richter, Leipzig 1921/22, gegeben.

[6]) *suasit* sichere Koniektur Peipers für überliefertes *saevit*, Leo *movit*.

bricht Medea in die Fragen aus, ob sie diese Schmach ertragen und diesen Tag, ohne Rache zu nehmen, vorübergehen lassen soll. Daran schließt sich in den Versen 401—407 eine Auxesis mit zweimal wiederholtem *dum* und zwei Aufreihungen der Art, wie sie an diesem Ort immer wieder begegnen — die erste Szene bietet V. 127 einen Ansatz dazu — die eine mit dreimaligem *quae*, die andere mit zweimaligem *non* und einem dazu parallelen *aut*. Die Rede gipfelt in dem wilden Ausruf V. 414

sternam et evertam omnia.

V. 415 setzt mit dem zweiten Teil die Selbstbesinnung ein. Medea überdenkt die wirkliche Lage und richtet ihren Affekt auf Iason, dem ihr Haß gilt. So kommt sie zu dem bestimmten Entschluß V. 423—424

faciet hic, faciet dies / quod nullus unquam taceat.

Sie endet mit den Worten V. 424—425

invadam deos / et cuncta quatiam.

Diese stellen eine Wiederholung des den ersten Teil abschließenden Entschlusses dar, der aber hier nur dazu dient, um der Rede einen wirkungsvollen Ausklang zu verleihen.

Diesen zweiteiligen Aufbau finden wir nun in allen Reden dieser Art, und das darf nicht wundernehmen; denn bei Senecas Weise, die Affekte auf das höchste anzuspannen, werden die Charaktere der Personen einander ähnlich und damit auch die Ausbrüche ihrer Affekte[7]), die wir in diesen Szenen vor uns haben. So finden wir in der Rede der Phaedra 99—128 dieselbe Kompositionsweise wieder. Die Verse 85—98 gehören nicht zu der Affektrede, sie führen nur den in lyrischer Form gegebenen Prolog weiter aus. Der Beginn der Affektrede selbst wird durch das die Einführung eines neuen Gedankens bezeichnende *sed* (V. 99) angezeigt. In V. 100—103 beschreibt Phaedra zunächst ihren Schmerz und geht dann V. 105—109 zu einer Aufreihung mit immer wiederholtem *non* über, in der sie alles das nennt, wobei sie keine Ruhe finden kann, und spricht endlich V. 110 bis 111

iuvat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu

ihre Stimmung klar aus. Mit der Anrede:

quo tendis, anime?

setzt V. 112 der zweite Teil, ausgehend von der Selbstbesinnung auf ihre Lage, ein. Sie gibt auch der Ueberlegung Raum und

[7]) Vgl. Regenbogen a. a. O. 191.

überläßt sich nicht mehr gänzlich dem Affekt; genau so wie bei den Reden der Medea der zweite Teil nicht mehr eine einfache Darstellung des Affekts brachte, sondern die Hinwendung der Person zu der gegebenen Lage vorführte.

Am klarsten tritt der Aufbau dieser Art Reden im Agamemnon hervor. Die am Anfang der Szene stehende Rede der Clytemnestra V. 108 ff. dient nur der Einleitung in die ganze Szene; die große Affektrede finden wir hier erst 162—202 nach der Auseinandersetzung mit der Amme. Clytemnestra gibt ihrer Seelenstimmung V. 162 mit den Worten Ausdruck: *pudet doletque* und läßt V. 164 ff. eine lange Aufzählung dessen, worüber sie Schmerz empfindet, folgen; vgl. V. 164 *revolvit animus.* Am Anfang des zweiten Teils (192 ff.) finden wir wie in der Phaedra die Anrede an den *animus*, mit der Clytemnestra ihre Ueberlegung beginnt, wie sie ihren Haß verwirklichen solle. Sie kommt V. 201 zu dem Entschluß:

perde pereundo virum.

Ein lumen bildet nach Senecas Manier in dem darauffolgenden Verse 202 den Abschluß.

Mit leichter Mühe können wir denselben Gang des Gedankens in der die Atreus-satelles-Szene des Thy. einleitenden Rede des Atreus, die ja der domina-nutrix-Szene der anderen Stücke entspricht, feststellen. Atreus befindet sich von Anfang an im höchsten Affekt. So beginnt er gleich mit der Selbstanrede V. 176

ignave, iners, enervis

und spricht dann in der höchsten Erregung aus, was er in seinem Haß schon alles hätte tun müssen. Mit V. 192 setzt, ausgehend von der typischen Anrede *anime*, die Ueberlegung des Atreus ein, wie er sich rächen könne, aus der heraus er V. 201—202 den Entschluß faßt:

proinde antequam se firmat aut vires parat
petatur ultro, ne quiescentem petat.

Am Ende finden wir wieder eine der üblichen Sentenzen (203—204).

II. Die Komposition des Hercules Oetaeus.

Durch den Nachweis des besonderen Aufbaus der domina-nutrix-Szenen und der Typik der Affektreden haben wir ein Mittel in die Hand bekommen, mit dem wir den Aufbau des H. O., in dem die domina-nutrix-Szenen und besonders die Affektreden eine bedeutsame Rolle spielen, untersuchen können. Der H. O. zeigt auf den ersten Blick verschiedene Besonderheiten, die ihn von den übrigen Tragödien unterscheiden. Er ist nämlich fast doppelt so lang wie die anderen Stücke, die sonst von Seneca beobachtete Einheit des Ortes ist nicht gewahrt, und schließlich besitzt der H. O. einen doppelten Chor, was nur noch im Ag. begegnet. Bei der Untersuchung dieser Schwierigkeiten kam Leo zu dem Ergebnis, daß der H. O. kein einheitliches Werk darstelle, sondern von V. 706[8]) an einem Nachahmer zuzuschreiben sei. Den Beweis dafür erblickte er darin, daß dieser Teil verschiedene Entlehnungen aus anderen Senecastücken, besonders dem H. f. enthält[9]). Außerdem glaubte er, in ihm verschiedene ungebräuchliche Sentenzen und Wendungen nachweisen zu können, die man Seneca nicht zuschreiben dürfe. An der Abfassung des ersten Teils durch Seneca hat Leo jedoch festgehalten; er meinte, in ihm zwei selbständig ausgeführte Szenen zu erkennen, nämlich die jetzt den Prolog bildende Rede des Hercules mitsamt dem folgenden Chorlied und den Affektausbruch der Deianira, die von einem Nachahmer zu einer Tragödie erweitert worden seien. Die Argumente Leos, auf Grund deren er den zweiten Teil des H. O. dem Seneca absprach, haben sich jedoch nicht bewährt; sie sind nach Melzer[10]) auch von Ackermann[11]) entkräftet worden, der zum Beweis für die Einheit der Tragödie den Nachweis führte, daß sie gleichmäßig in allen Partien der Verherrlichung des stoischen Hercules-Ideals

[8]) G. G. A. verbesserte Leo diesen Ansatz dahin, daß er den Schnitt zwischen beiden Teilen hinter V. 739 ansetzte.

[9]) Leo, Observ. crit. 50—52.

[10]) „De Hercule Oetaeo Annaeana". Progr. Chemnitz 1890.

[11]) „De Senecae Hercule Oetaeo". Philol. Suppl. 10. 1907. 325 ff.

dient[12]). Rührt nun, wie Leo zugibt, der erste Teil von Seneca her, so gilt dies auch von dem Rest. Ackermann hat sich jedoch mit den Schwierigkeiten, die die große Länge und der zwiefache Ort der Handlung des H. O. bieten, nicht eingehend auseinandergesetzt, so daß das Problem des H. O. bei ihm letzten Endes ungelöst blieb. Melzer suchte diesen Schwierigkeiten durch die Annahme zu begegnen, der H. O. sei ein unvollendetes Drama, in dem er überall Doppelfassungen nachweisen zu können glaubte. Diese Annahme bedarf nach Leos Kritik G. G. A. 1903, 8—10, keiner weiteren Zurückweisung. Leo zeigte hier, daß Melzer den Aufbau der einzelnen Partien, die er behandelte, verkannt hat. So nahm er daran Anstoß, daß Deianira sowohl V. 271 wie V. 435 den Entschluß faßt, ihren Gatten zu töten, ohne zu sehen, daß dieser Entschluß zunächst nur angedeutet wird, um dann auf der Höhe des Affektes weiter ausgeführt zu werden.

Gegenüber den Versuchen Leos und Melzers, das Problem des H. O. zu lösen, wird es unsere Aufgabe sein, den H. O. von dem Stil der Senecadramen aus zu untersuchen, weil wir erst dann, wenn bei dieser Betrachtungsweise ein ungelöster Rest zurückbleibt, berechtigt sind, zu anderen Lösungsversuchen zu greifen. Insbesondere werden wir unser Augenmerk auf die Affektreden richten müssen, die im H. O., wie schon eine flüchtige Betrachtung zeigt, auf Schritt und Tritt begegnen.

Am zweckmäßigsten beginnen wir mit der domina-nutrix-Szene, bei der wir die bisherigen Ergebnisse sogleich verwenden können. Wir finden hier zunächst eine Einleitungsrede der Amme V. 233—255, die auf die Stimmung der Herrin vorbereitet, ähnlich wie es in der Med.-Szene V. 380 ff. der Fall ist. Vergleichen wir beide Reden miteinander, so zeigen sich Uebereinstimmungen, die das Typische dieser Affektschilderung zeigen. Vgl. H. O. 243—245

(ut) iussa thyrsum quatere conceptum ferens
Maenas Lyaeum, dubia quo gressus ferat,
haesit.

mit Med. 382—383

entheos gressus tulit
cum iam recepto Maenas insanit deo.

[12]) Diesen Weg hat Edert „Über Senecas Hercules und den Hercules auf dem Oeta", Diss. Kiel 1909, weiter beschritten, um einen Unterschied zwischen der Herculesgestalt des H. f. und der des H. O. zu konstruieren. Für uns ist daran wichtig, daß auch E. den H. O. für einheitlich hält.

und H. O. 252—253

formas dolor | errat per omnes: queritur, implorat, gemit.

mit Med. 389—390

omnis specimen affectus capit:
haeret minatur aestuat queritur gemit[13]*).*

Vgl. ferner H. O. 250—251

nec unus habitus durat aut uno furit | contenta voltu

mit Phaed. 372—373

semper impatiens sui | mutatur habitus.

In der Rede der Deianira selbst finden wir die Komposition des im Affekt gehaltenen Selbstgesprächs vor. Sie beginnt V. 256—257 mit einem Anruf an Iuno und bittet, sie solle Hercules durch ein Ungeheuer vernichten. In einer Aufzählung nennt sie verschiedene Ungeheuer und erklärt, daß sie selbst bereit sei, sich in ein solches verwandeln zu lassen (V. 263 ff.): das Ungeheure ihres Schmerzes hat in ihrer menschlichen Gestalt nicht Platz, vgl. V. 265—266

commoda effigiem mihi
parem dolori, non capit pectus minas.

Dann tritt diese vom Affekt bestimmte Uebertreibung zurück; sie bietet sich 267 ff. der Iuno von neuem als Werkzeug der Rache an Hercules an; die maßlosen Anrufe an die Göttin haben nun aber an die Ueberlegung sich wendenden Vorhaltungen Platz gemacht. Ihr Ziel, die Tötung des Hercules, tritt immer mehr in den Vordergrund; sie will ihre Rache vollziehen, auch wenn die Göttin versagt; vgl. V. 274—275

reperi, quid haeres? ipsa iam cesses licet
haec ira satis est.

Die daran anschließende Mahnung der nutrix findet sich ähnlich in den anderen dom.-nutr.-Szenen; vgl. V. 275—276

pectoris sani parum
aestus, alumna, comprime et flammas doma

mit Ag. 203

regina frena temet et siste impetus

und Phaed. 131

exstingue flammas.

[13]) Durch einen Vergleich dieser beiden Stellen wird die von Leo vorgenommene und von Peiper-Richter recipierte Umstellung der beiden Verse Med. 389/90 als falsch erwiesen; es muß beide Male die allgemeinere Darstellung des Zustandes der Herrin vorangehen, wie wir sie H. O. 252 und Med. 389 haben, worauf die spezielle Beschreibung in dem jedesmal folgenden Verse mit seinen einzelnen Ausdrücken folgt.

Deianira läßt sich jedoch nicht zurückhalten, sondern bricht in eine zweite Affektrede aus (V. 278 ff.), die von dem Schmerz über die verhaßte Nebenbuhlerin Iole getragen wird. Der Ausruf V. 290—295 faßt diese Stimmung zusammen. In der zweiten Hälfte des Verses 295 redet sie diesen Schmerz dann unmittelbar an:

o nulla dolor contente poena.

Damit tritt die Hinwendung zu dem Seelenzustand selber ein, die gewöhnlich mit der Anrede des *animus* beginnt, so Phaed. 112, Ag. 192, Thy. 192. Deianira ist jedoch so sehr von zornigem Schmerz erfüllt, daß sie bei der Hinwendung an ihr Inneres nur diesen selbst anreden kann; sie besteht nur noch aus Schmerz. Deianira betrachtet von hier aus ihr ganzes früheres Verhältnis zu Hercules, als er alles für sie tat; vgl. 299—300

pro me gerebas bella, propter me vagas
Achelous undas sanguine infecit suo

mit dem zweimaligen *me*. Dem stellt sie V. 304

capta praelata est mihi

den jetzigen Zustand gegenüber und kommt so V. 305—306 zu dem Entschluß:

qui dies thalami ultimus
nostri est futurus, hic erit vitae tuae.

In V. 307 ff. treffen wir auf eine Erscheinung, die sich nur von einer Betrachtung der Affektdarstellung Senecas her erklären läßt. Der eben zu einem bestimmten Entschluß gelangte Affekt bricht plötzlich ab —

recedit animus et ponit minas

und es tritt die vor dem Affekt liegende Seelenstimmung wieder hervor: Deianira fühlt sich als die Gattin, die alles ertragen muß. Schließlich aber verfällt sie dem Affekte doch wieder (V. 310 ff.). Dieses auf den Höhepunkten des Affektes oft angewandte Motiv finden wir am weitesten ausgeführt Med. 916—957. Nach der höchsten Anspannung (V. 914—915) weicht der Affekt zurück, kehrt aber sogleich wieder und führt Medea zu dem Entschlusse, die Kinder zu töten. Jetzt aber wiederholt sich dieses Schwanken in verstärktem Maße; Medea merkt (V. 926) das Grauenhafte ihres Entschlusses und schreckt davor zurück. Sie wird von den gegeneinanderstehenden Affekten hin und her gezogen; sie gesteht V. 943

cor fluctuatur,

faßt dann V. 944 den bestimmten Entschluß, sich nicht von ihrem Schmerz besiegen zu lassen und erliegt diesem zuletzt

dennoch. Medeas Affekt bewegt sich zunächst in der Richtung gegen Iason, er muß schließlich aber gegen ihre Kinder gewandt werden, denn deren Tötung bildet das Ziel dieser Szene. Seneca benutzt nun das Zurückweichen des Affektes (V. 916–919) dazu, um Medea von der Hinwendung auf Iason zurückzubringen und ihrem Affekt bei dem Neueinsetzen (V. 919) eine andere Richtung zu geben, indem er sie den Wunsch aussprechen läßt, daß Creusa Kinder haben möge, damit sie sich an ihnen rächen könne. Von hier aus kommt Medea dann V. 921 dazu, sich gegen ihre eigenen Kinder, die sie von Iason empfangen hat, zu wenden. Dadurch werden in der Mutter schwere Kämpfe ausgelöst, die Seneca mit einem neuerlichen Schwanken des Affektes (V. 926 ff. und 948 ff.) ausmalt.

Im H. O. ist von einem solchen Gegeneinanderstehen zweier Affekte nichts zu merken. Die Erwähnung der Gattenliebe zeigt nur die Rückkehr zu dem normalen Seelenzustand an, gibt aber nicht die Begründung dafür. Das Zurückweichen des Affektes stellt hier jedoch nicht nur ein für die Affektdarstellung gebräuchliches Motiv dar wie etwa Thy. 283 ff., sondern hat eine große Bedeutung für die Weiterführung der Handlung. Seneca macht nämlich dadurch dem gegen Hercules gerichteten Wüten der Deianira ein Ende und läßt es infolgedessen nicht dazu kommen, daß diese etwa einen genauen Mordplan faßt, was der natürliche Abschluß der Affektrede wäre. Damit entging er der Notwendigkeit, die von seiner Vorlage gebotene Handlung grundlegend umgestalten zu müssen, was er immer vermieden hat.

Die Amme entgegnet V. 314–330 mit einer Suasorie, die große Ähnlichkeiten mit den gleichartigen Reden der anderen dom.-nutr.-Szenen aufweist. Es kehren sogar die gleichen Argumente wieder; vgl. H. O. 329—330

quocumque perges, misera, cognatos deos
illic videbis

mit Phaed. 157—158

credis hoc posse effici
inter videntes omnia ut lateas avos?

Beidemale weist die Amme ihre Herrin darauf hin, daß die von ihr geplante Untat nicht verborgen bleiben kann, da die allwissenden Götter Verwandte dessen sind, an dem sie sich vergehen will, und sich also um ihn kümmern werden. Ebenso gehört das V. 332 neu auftretende Moment, daß die Amme ihrer Herrin zuruft: *moriere* zu den typischen Gedanken dieser Szene: Phaed. 250–4 finden wir ihn von der Herrin selber

ausgesprochen. Im H. O. knüpft an ihn der Affekt Deianiras, der nicht zu dem bestimmten Entschluß, Hercules zu töten, gelangt ist, noch einmal an und wendet sich nun (V. 332 ff.) gegen die eigne Person. Sie will sterben und so der Schmach, eine Nebenbuhlerin dulden zu müssen, entgehen und bekräftigt das mit einer Auxesis (V. 335—8). Hercules selbst soll sie töten, und so will sie bis zum Tode seine Gattin bleiben (V. 340—3). Im folgenden Verse spricht sie ihre Todesbereitschaft von neuem aus; jetzt kommt aber das sie beseelende Rachegefühl, das im ersten Teil vor dem Gedanken des Sterbenwollens ganz zurückgetreten war, wieder zum Druchbruch. Sie will Iole töten und endet mit der Sentenz V. 350

felix iacet quicumque quos odit premit.

Die nun folgende Partie bildet den überall wiederkehrenden zweiten Teil der dom.-nutr.-Szene, der aus längeren gegeneinanderstehenden Reden und einer Stichomythie besteht. Die Amme beginnt mit der typischen Ermahnung, die wir in fast allen dom.-nutr.-Szenen wiederfinden, ihre Herrin möge nicht selber ihren Schmerz weiter anfachen. Im weiteren Verlauf ergibt sich aber ein Gegensatz zu der Ausführung der anderen dom.-nutr.-Szenen. Diese dienen dazu, durch den in ihnen gefaßten Plan die Handlung des Stückes einzuleiten: ihr Aufbau ist ganz auf die rasche Erreichung dieses Zieles zugeschnitten. Im H. O. konnte aber diese Szene nicht in einen Entschluß Deianiras, Hercules zu töten, auslaufen, weil abgesehen davon, daß Seneca niemals eine solche Veränderung der überlieferten Handlung vorgenommen hat, es unmöglich gewesen wäre, den idealisierten Hercules durch die Hand eines Weibes fallen zu lassen. Damit fehlt der Szene aber das beherrschende Ziel; sie dient nur noch der Darstellung des Schmerzes der Deianira in der Form einer dom.-nutr.-Szene, deren Einzelteile sich nun selbständig entfalten können. So stehen am Anfang der Szene drei statt der gewöhnlichen einen Affektrede, und auch die Wechselreden nehmen einen viel breiteren Raum ein als gewöhnlich.

Ein Fortschreiten des Gedankens ist in dieser Partie nicht zu bemerken; Deianira kommt V. 434—5 und V. 450—1 wieder auf ihren Schmerz zurück, bis Seneca durch einen Kunstgriff die ganze Szene auf ein anderes Geleise schiebt, ähnlich wie er V. 307 durch das Zurückweichen des Affektes es nicht zu einem Mordplan kommen ließ. V. 452 ff. schlägt die Amme nämlich ihre *artes magicas* zur Rückgewinnung des ungetreuen Gatten vor: Deianira geht darauf nach einer kurzen Ablehnung ein und ent-

wickelt den Plan, das ihr von Nessus gegebene Liebesmittel gegen Hercules anzuwenden. Jetzt ist keine Rede mehr von Rache und Mord, wir haben vielmehr die sophokleische Deianira vor uns, die, von Nessus getäuscht, Hercules dem Tode überliefert. Doch vor der die Szene abschließenden und den Grund zu dem Folgenden legenden Überreichung des Gewandes an Lichas finden wir V. 485—538 eine lange Rede der Deianira vor, die in ihrer Haltung von den bisher behandelten Reden deutlich absticht. Bei einer näheren Betrachtung löst sich jedoch das Befremdliche.

Wir finden nämlich in allen Dramen an vielen Stellen ausführliche, oft in der Form von Botenberichten gegebene Schilderungen schauerlicher Ereignisse. So stoßen wir im H. f. 658—829 auf eine groß angelegte Unterweltsschilderung des Theseus, durch welche die Zwischenpause, in der Hercules abgetreten ist, um den Lycus zu bestrafen, ausgefüllt wird. Die Beschreibung ist hier durch ihre Stellung in dem Aufbau des Stückes und dadurch, daß sie anfangs durch zahlreiche weiterführende Fragen des Amphitruo unterbrochen wird, fest in die Handlung eingebaut. Dennoch tritt ihre Selbständigkeit durch die große Ausdehnung der Schilderung und die deutliche Herausstellung des Schauerlichen hervor. So wird gleich zu Anfang das Schreckliche des zu Erzählenden durch die Weigerung des Theseus, davon zu berichten, betont: vgl. V. 650—1

memorare cogis acta securae quoque
horrenda menti

und Amphitruo kleidet seine Aufforderung in die Worte (V. 657)

fare casus horridos.

Schließlich beginnt Theseus mit einem Anruf an die Unterirdischen, es möge ihm erlaubt sein, ungestraft das Verborgene zu enthüllen. Der Ausdruck des Entsetzens des Erzählers, das hier in der Unterredung mit einer zweiten Person hervortritt, wird bei den loser in das Drama eingefügten Botenberichten oft als selbständige Einleitung gebraucht. So lautet der erste Vers des Berichtes des Talthybios über die Erscheinung des Gespenstes des Achilles Troad. 168

pavet animus, artus horridus quassat tremor.

Das Schauerliche wird ausdrücklich betont, vgl. V. 171

caeco terra mugitu fremens

oder V. 173—4

nemus / fragore vasto tonuit.

Ganz ähnlich steht es mit dem kurzen Bericht der Andromache über Hectors Erscheinung (V. 430—460), vgl. 435—6

hic (terror) proprie meum
exterret animum, noctis horrendae sopor

und 457. Aus der Med. gehören hierher der Bericht der Amme (V. 670—739). Diese kleidet gleich zu Beginn ihre Empfindungen in die Worte:

pavet animus, horret, magna pernicies adest.

Das Grausige des Erlebten kommt besonders in den gleich folgenden Versen zum Ausdruck:

immane quantum augescit (671) und
vidi furentem saepe et aggressam deos,
caelum trahentem: maius his maius parat
Medea monstrum (673—5).

Phaed. 991 ff. wird dem Thesus, der vor der Leiche seines Sohnes steht, über dessen Tod berichtet; der Bote ist auf das tiefste erschüttert, vgl. V. 991—992

o sors acerba et dura, famulatus gravis,
cur me ad nefandum nuntium casus vocat?

und V. 995

vocem dolori lingua luctifica negat.

Ob dieser Bericht also einer wirklich beteiligten Person oder einem Boten in den Mund gelegt wird, spielt keine Rolle; es ist immer dieselbe Form, deren Besonderheit bei einem kurzen Vergleich mit den Botenberichten des Euripides, an den Seneca sich besonders angeschlossen hat, noch deutlicher wird. Wir finden hier zum Teil ganz objektiv gehaltene Berichte ohne jede Hervorhebung des Grausigen, die wir als Form I bezeichnen wollen, so in dem der Phaedra-Stelle entsprechenden Vers Hipp. 1157—8

Θησεῦ, μερίμνης ἄξιον φέρω λόγον / σοι καὶ πολίταις.

Genau so steht es Hik. 634 ff., wo der Bote nach der Anrede eine ganz kurze Meldung abgibt, die er dann nach einer Zwischenfrage weiter ausführt. Weiterhin gehören hierher fast alle übrigen Berichte bei Euripides: Med. 1121, Herc. 909, Ion 1106, Elekt. 761, I. T. 1284, Hel. 603, Or. 852, I. A. 414, 1532 ff. Nur dreimal finden wir eine andere Form, bei der der Bote sein Mitgefühl an dem Geschehenen ausdrückt (Form II); sie wird in den Phoen. und Bacch. zur Variation der vorher schon angewandten indifferenten Form gebraucht. Phoen. 1067 haben wir die Form I, 1335 heißt es dagegen:

ὦ τάλας ἐγώ, τίν᾽ εἶπω μῦθον ἢ τίνας γόους

und noch einmal 1337

ὦ τάλας διττῶς αὐτῶ, μεγάλα γὰρ φέρω κακά.

Bacch. 660 steht die Form I; in der zweiten Rede dieses Stückes (1024 ff.) heißt es aber V. 1027—8

ὥς σε στενάζω, δοῦλος ὢν μὲν, ἀλλ' ὁμῶς
χρηστοῖσιν δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν.

Außerdem steht diese Form noch Andr. 1070 ff., vgl. die Anfangsverse: ὤμοι μοι
οἵας ὁ τλήμων ἀγγελῶν ἥκω τύχας
σοί τ' ὦ γεραιὲ καὶ φίλοισιν δεσπότου.

Besonders an dieser Stelle werden ganz ähnliche Worte gebraucht wie bei Seneca Phaed. 991; und doch zeigt sich klar, daß bei Euripides der Ton auf dem subjektiven Mitgefühl des Boten liegt, während bei Seneca das Entsetzen des Boten betont und damit die objektive Furchtbarkeit des Ereignisses selber hervorgehoben wird. Die Verschiedenheit der Botenberichte bei Euripides und Seneca hat nun ihren Grund darin, daß der Botenbericht bei Euripides eine ganz andere Stellung einnimmt als bei Seneca. Er ist bei Euripides nur ein Mittel, um dem Zuschauer hinter der Bühne Geschehenes mitzuteilen; er hat also seine Aufgabe erfüllt, wenn er dies Geschehnis, das auch ein freudiges sein kann, erzählt hat. Seneca hat diese Verwendung des Botenberichtes sehr eingeschränkt, er hat sie nur zweimal, nämlich Phoen. 320 ff., um den Boten eine Bestellung ausrichten zu lassen, und Med. 879 ff., wo der Bote ganz kurz in den beiden Versen 879—80 von dem geglückten Anschlag der Medea auf den Palast des Creon und seine Tochter berichtet und nur auf Drängen des Chores noch einige Einzelheiten (V. 881—90) erzählt. Es kam Seneca in dieser Partie auf die Darstellung der schauervollen Ermordung der Kinder durch Medea an, die er im folgenden sich auf der Bühne vollziehen läßt; der Botenbericht dient ihm nur dazu, um den Anstoß zu dem Mord zu geben[14]). Alle anderen Berichte, die wir bei Seneca finden, sind weit ausgemalte Schilderungen, wie sie in der von der Rhetorik beeinflußten römischen Dichtung ausgebildet worden sind; vgl. die Schilderung der Grotte der Sibylle bei Virgil Aen. 6, 237; dann Ovid met. 9, 334, schließlich die Beschreibung eines unheimlichen Haines bei Lucan b. c. 3, 399. Besonders der Oedipus ist von solchen Schilderungen ganz durchsetzt; V. 223 berichtet Creon über das Apollon-Orakel und bittet:

sit precor dixisse tutum visu et auditu horrida.

Das ist dieselbe Form wie H. f. 658—61, wo die Anrede nur noch

[14]) Vgl. Wolf-Hartmut Friedrich „Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik". Diss. Freiburg 1931. S. 15—17.

effektvoller an die Gottheit selber gerichtet ist. Das Erschauern des Boten finden wir im folgenden Verse:

torpor insedit per artus, frigidus sanguis coit.

In dem zweiten großen Berichte des Oed., der den Inhalt der Szene V. 509—708 ausmacht, haben wir als Einleitung ein kurzes Wechselgespräch zwischen Oedipus und Creon, der den Bericht über die Totenbeschwörung des Tiresias geben soll, sich aber weigert und damit die Schrecklichkeit dessen, was er zu erzählen hat, betont. So kann ein direkter Hinweis darauf beim Beginn des Berichtes fehlen, wir finden aber später noch (V. 623) ein eingeschobenes *fari horreo.*

Eurybates leitet seinen Botenbericht in der Szene Ag. 392—588 mit den Worten ein (V. 416—8)

acerba fatu poscis, infaustum iubes
miscere laeto nuntium. refugit loqui
mens aegra tantis atque inhorrescit malis.

In der Schilderung selbst wird der Unterschied zwischen dem lieblichen Anfangsbilde, das die Abfahrt der Griechen malt, und der mit V. 466

tum murmur grave

einsetzenden Greuelschilderung betont; vgl. auch die häufige Verwendung des dumpfen *u* V. 473—6

omni luce subducta fretum
caelumque miscet. undique incumbunt simul
rapiuntque pelagus infimo eversum solo
adversus Euro Zephyrus et Boreae Notus.

Im Thy. 623—788 zeigt sich der Bote so entsetzt, daß der Chor ihn mehrmals auffordern muß, seinen Bericht zu beginnen. Er weist auf das Grauenhafte, das er zu berichten hat, V. 623—6 hin:

quis me per auras turbo praecipitem vehet
atraque nube involvet, ut tantum nefas
eripiat oculis?

und ähnlich V. 634—8 noch einmal. Auch die Schilderung der Örtlichkeit und besonders der Tat des Atreus selber ist voll von Hinweisen auf das Schreckliche, vgl. V. 654—5, die ganze Partie 665—682, 703—4.

Vergleichen wir diese Schilderungen mit der Beschreibung Deianiras von der Örtlichkeit, an der sie das Gift aufbewahrt, so ergibt sich klar deren Zugehörigkeit zu dem Typus der Greuelschilderung. In der Wortwahl und -stellung ergeben sich enge Übereinstimmungen mit dem Beginn anderer Berichte; vgl. H. O. 485—6

est in remotu regiae sedis loco
arcana tacitus nostra defendens specus

mit H. f. 709

est in recessu Tartari obscuro locus

und Oed 530

est procul ab urbe lucus ilicibus niger

und Thy. 641

in arce summa Pelopiae pars est domus.

Wir finden hier überall die gleiche Betonung der Abgelegenheit und Heimlichkeit des Ortes, durch die wir auf die grausigen Geheimnisse, die hier spielen, vorbereitet werden. Das geschieht im H. O. weiterhin noch durch die Angabe, daß den Ort kein Sonnenstrahl bescheine. Besonders grausig ist in der Schilderung selbst die Überreichung des Blutes in einem Hufe, den Nessus sich selber abgerissen hat (520—2). Auch die Scheu des Redenden selber vor dem, was er zu berichten hat, die H. f. 650 ff. und Thy. 623 ff. dazu führt, daß der Betreffende erst mehrere Male aufgefordert werden muß, seine Rede zu beginnen, ist hier deutlich ausgeprägt: Deianira bezeichnet ihren Plan V. 476 und 482 im Beginne und V. 535 am Ende ihrer Schilderung als ein *arcanum*, sie beschwört (V. 475—7) die Amme, dies Geheimnis zu bewahren, und teilt es erst mit, als sie sich vor jedem Lauscher gesichert weiß.

Der überall in den festen Redeformen der Affektrede und der Greuelerzählung durchgeführte Aufbau der Szene zeigt sich vor dem mit der Übergabe des Gewandes erfolgenden Abschluß noch in dem Gebet der Deianira an Amor (V. 541—562). Die Form der Gebetsrede tritt in den Anrufungen des Anfangs und in der abschließenden Aretalogie (V. 558 ff.) mit ihrem wiederholten *tu* deutlich hervor, die Bitte selber aber zeigt einen besonderen Aufbau, der dem der Affektrede ähnlich ist. Deianira bittet den Gott, er möge Hercules mit einem besonders wirksamen Pfeile treffen,

e numero precor | graviore prome (545—6)

damit er lieben lerne. Nach der Aufforderung der Verse 548—9, diesen Pfeil mit aller Kraft auf ihn abzuschießen, beginnt sie V. 550—1 noch einmal:

nunc, nunc sagittam prome, qua quondam horridum
Iovem petisti

und bittet Amor von neuem, Hercules in Liebesglut zu versetzen:

amare discat coniugem (555).

Hercules soll Iole vergessen und für sie entflammt werden.

Wir haben denselben Gedankengang in zweifacher Ausführung vor uns; die Bitte nur einmal vorzutragen, ist Deianira nicht genug, so wiederholt sie diese V. 550 ff., jetzt aber mit genauer Angabe dessen, worauf es ihr ankommt. Wir haben es hier also mit einer Affektrede zu tun, die nur in die Form eines Gebetes eingekleidet ist. Den nach Beendigung dieser Szene (V. 583 ff.) auftretenden Frauenchor hat Seneca von Sophokles übernommen, doch hat er an die Stelle der bei jenem auftretenden trachinischen Frauen Jugendgespielinnen der Deianira gesetzt und so den Chor enger mit der Hauptperson verknüpft. Aus diesem Verhältnis entspringen die teilnehmenden Klagen des Chors über das Geschick Deianiras; durch sie wird er dann (V. 604 ff.) auf das Thema des Unglücks der Hochgestellten geführt, und das ist wieder etwas für die Lieder Senecas durchaus Typisches[15]).

Bei dem Bericht Deianiras über das den Sonnenstrahlen ausgesetzte Nessusgift (V. 706 ff.) finden wir das Entsetzen der Sprecherin auf das stärkste betont; vgl. 706—9

vagus per artus errat excussos tremor
erectus horret crinis, impulsis adhuc
stat terror animis et cor attonitum salit
pavidumque trepidis palpitat venis iecur.

Das zeigt, daß wir es mit einer neuen Greuelschilderung zu tun haben, die aber nicht so ausgedehnt ist, wie die meisten anderen, da sie nur zu dem folgenden Bericht des Hyllus über die Vergiftung des Hercules (V. 742 ff.) überleiten soll. Dieser stellt einen wirklichen, die Handlung weiterführenden Botenbericht dar, den Seneca aber doch in seiner pathetischen Weise ausgestaltet hat. Man vergleiche etwa die grausige Schilderung des Todes des Lichas und das Wüten des Hercules gegen sich selber (V. 825 ff.). Nach diesen der Weiterführung der Handlung dienenden Partien haben wir von V. 842 ff. ab wieder eine Szene vor uns, deren Schwerpunkt in ihr selber ruht. Es ist eine Affektszene, in der sich auf der einen Seite die erregte Deianira, auf der anderen Hyllus und die Amme, die Deianiras Erregung Widerpart halten, gegenüberstehen. Das ist die Situation der dom.-nutr.-Szene, aus der heraus sich auch ein gleichartiger Aufbau entwickelt; auf die lange Rede der Deianira folgen erst eine Stichomythie und dann kürzere Streitreden. Die den Anfang bildende große Rede der Deianira (V. 842 ff.) zeigt den typischen Bau der von der Handlung losgelösten Affektrede. Sie beginnt mit einer Anrede an den

[15]) Vgl. Oed. 882 ff., Ag. 57 ff., Thy. 336 ff., 596 ff.

animus, die wir bei den bisher besprochenen Reden erst am Anfang des zweiten Teiles fanden; doch ist hier durch die vorangehende Rede des Hyllus die Spannung schon so stark gesteigert, daß Deianira gleich mit einer Hinwendung an den Affekt beginnen kann und sofort in eine maßlose Sentenz (842—4) ausbricht. Sie geht alle Todesarten durch, um eine für ihr Verbrechen passende zu finden; sie will sich mit dem Schwerte töten, bittet dann Iuppiter um den Tod, kommt auf das Schwert zurück, will sich vom Oeta stürzen und beendet schließlich diese wirre Vorstellungskette mit der Sentenz V. 866

levis una mors est — levis? at extendi potest.

Sie ist, von ihrem Affekt fortgerissen, zu keinem Entschluß gekommen; mit einer erneuten Anrede an den *animus* besinnt sie sich nun (V. 867)

eligere nescis, anime, cui telo incubes

und kommt auf ihren Anfangsgedanken zurück. Doch spricht sie nun nicht mehr bloß vom Schwert, durch das sie sterben will, sondern bezeichnet es näher als *Herculeus ensis* (V. 869). Diese Einzelheit zeigt deutlich die im zweiten Teil der Affektrede auftretende Hinwendung zu der konkreten Situation. Wieder erscheint ihr diese Todesart als nicht hart genug, und sie kommt auf andere; doch gelangt die Überlegung hier noch immer nicht zu einem bestimmten Entschluß, dem dann der Tod der Deianira folgen müßte. Es kommt Seneca ja nicht auf die klare Durchführung einer Handlung an; er wollte den Affekt der Deianira noch in weiteren Abwandlungen vorführen und ihn sich bis zum äußersten steigern lassen. So läßt er die Rede mit einer Sentenz enden, (V. 883—4)

aemuli, Iuno, tui | mortem occupavi

die dem Gedanken einen Abschluß verleiht, den Affekt aber weiter in Spannung erhält.

Wie stark die Typik dieser Rede ausgeprägt ist, lehrt ein kurzer Blick auf verwandte Stellen in den anderen Dramen. Am Ende des Oedipus V. 1024—39 überlegt Iocaste, wie sie sich töten solle:

mors placet, mortis via | quaeratur (1031—2)

und fordert ihren Sohn auf, sie zu töten, und zwar mit dem Schwerte. Auch hier ist also das Schwert das erste Mittel zum Sterben. Ebenso will sich Thyestes nach der Entdeckung des Grausigen mit dem Schwerte töten (V. 1043)

da, frater, ensem.

Dasselbe finden wir wieder Phoen. 106, wo Oedipus seine Tochter

bittet, ihm ein Schwert zu reichen. Dann folgt ein ganz ähnliches Irren durch alle möglichen Todesarten wie in der H. O.-Szene. So darf es in diesem von typischen Gedanken bestimmten Zusammenhang nicht wundernehmen, daß hier ein in der Sage unbekannter *Herculeus ensis* auftaucht[16]).

Der nicht zu einem Ziel gelangte Affekt der Deianira beherrscht die folgende Auseinandersetzung zwischen ihr und Hyllus ganz; die Reden des Hyllus bringen die Handlung keinen Schritt weiter, sondern kreisen nur um Deianiras Affekt. Im Gegensatz zu seiner Schilderung der Vergiftung des Hercules glaubt er nun (V. 916—921), daß das Gift der Schlange Hercules nicht werde schaden können und sucht Deianira mit dem lumen zu trösten, der Besieger der Schlange werde auch mit deren Gift fertig werden können. Deianiras Affekt wird von diesen Reden nicht berührt, sondern erhält durch ein Wort der Amme (V. 932)

defende saltem dextram, infelix, tuam

einen neuen Ansatzpunkt. Sie will sich in der Unterwelt verteidigen, will dort die verschiedensten Strafen, in deren Ausmalung sich ihr Affekt zeigt, erleiden und sich unter die Schar der verdammten Frauen, die ihre Gatten getötet haben, mischen. Mit V. 963

sed et illa fugiet turba tam diras manus

endet dieser Gedanke. Mit einer Anrede an ihren Gatten wendet sie sich im nächsten Verse von neuem ihrem Verbrechen zu. Wiederum will sie sich (V. 970—1) töten, überlegt dann aber, daß es besser sei, die Bestrafung Hercules selbst zu überlassen. Nun drängt sich aber der Zweifel hervor, ob Hercules auch noch imstande sein werde, seine Waffen zu gebrauchen (973 ff.); dennoch beschließt sie, den Tod durch seine Hand abzuwarten und bekräftigt das (V. 978) mit den Worten: *mors differatur*. Hercules soll sie töten, wie er den Lichas getötet hat oder den Busiris (980—1) und alle anderen Gegner. Mit diesem Entschlusse Deianiras hätte Seneca ihre Affektrede enden lassen können; doch hätte er mit der Verwirklichung dieses Entschlusses den von der Tradition vorgeschriebenen Gang des Dramas umgestalten müssen, was er immer vermieden hat. Um dem zu entgehen und um die Situation für eine noch weitergehende Affektdarstellung auszunutzen, läßt er Deianira von ihrem eben gefaßten Entschluß wieder zurückkommen. Vgl. V. 980—2

[16]) Leo obs. crit. 54 nahm daran Anstoß.

perde ut Arcadiae nefas
et quicquid aliud restitit: ab illis tamen,
coniunx, redisti.

Nachdem sie sich in den oben schon betrachteten Versen 980—1 ihre Bestrafung ähnlich wie die der übrigen Feinde des Hercules ausgemalt hat, wird ihr (V. 981—2) mit einem Male klar, daß ihr Verbrechen viel zu groß ist, als daß sie mit den anderen Gegnern auf eine Stufe gestellt werden könnte: Hercules ist immer glücklich zurückgekehrt, diesmal wird es nicht so sein. Damit hat ihr Affekt den Ruhepunkt, den er in dem Gedanken einer Bestrafung durch Hercules gefunden hatte, wieder verloren; es bedarf nur einer neuen Ansatzmöglichkeit, um ihn in voller Stärke erneut hervorbrechen zu lassen. Diesen Anknüpfungspunkt findet Deianira in der Person des Hyllus, der sie (V. 982—3) mit dem Hinweis, daß ihr Irrtum sie entschuldige, zu beruhigen sucht. Deianira läßt diesen Einwand ganz unbeachtet: sie fordert ihn vielmehr auf, sie zu töten, vgl. V. 985

iam perime matrem — trepida quid tremuit manus.

Nach verschiedenen neuen Ansätzen läuft dieser Gedanke in die Sentenz (V. 995—6) aus:

dextera sternar tua / sed mente nostra.

Dann redet sie Hyllus von neuem an, fordert ihn aber diesmal viel bestimmter zu der Tat auf; vgl. die Frage V. 985 mit der Aufforderung V. 999

dexteram intrepidam para.

Hyllus soll nicht befürchten, mit dieser Tat ein Verbrechen zu begehen, die Eumeniden werden ihn schonen. Bei der Erwähnung dieser furchtbaren Rachegottheiten (1002) bricht aber plötzlich der ganze Zusammenhang ab; Deianira gerät in eine Vision, in der sie die Eumeniden vor sich sieht; die ganze Hölle mit allen ihren Schrecken wird vor ihren Blicken aufgetan (1008 ff.); die Erde bebt, und die Völker des Erdkreises stürmen auf sie ein, um sie für den Mord zu strafen — mitten in diesem Toben stürzt sie fort in den Tod. Mit wenigen abschließenden Worten des Hyllus endet die Szene, in der Seneca alle Stufen des Affektes zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammengefaßt hat, in dem Ekstase und Vision den nicht zu überbietenden Höhepunkt ausmachen.

Seneca hat dieses Mittel, seine Personen im höchsten Affekt in eine Vision verfallen zu lassen, öfter angewandt. In den Troad. ruft die von allen verlassene Andromache in dem Augenblick der höchsten Not, als Ulixes das Grabmal Hectors zerstören

lassen will, nach ihrem Gatten und sieht sein Bild auch vor sich, vgl. V. 684

cernitis Danai Hectorem?

Es ist eine wirkliche Vision, das zeigt der in ihr selber emporsteigende Zweifel an der Wirklichkeit der Erscheinung, den die Frage des folgenden Verses:

an sola video?

ausdrückt. In den Phoen. wendet sich Ödipus (V. 37 ff.) gegen seine Tochter, die ihn weiter begleiten will, und fordert sie auf, ihn gehen zu lassen, wohin der ermordete Vater ruft. Er sieht ihn V. 40 ff. vor sich, wie er auf ihn eindringt und fragt ähnlich wie Andromache:

nata genitorem vides? / ego video (43—44).

Medea sieht auf dem Höhepunkt des Affektes vor der Tötung der Kinder (V. 958) die Furien und den Schatten des ermordeten Bruders gegen sich anstürmen und redet mit ihnen. Hier bildet die Vision wie im H. O. den Höhepunkt einer Affektrede, während Seneca sie in den Troad. zur Ausgestaltung einer Handlungsszene benutzt.

Mit dem Tode der Deianira ist, wie auch bei Sophokles, der erste Teil des Dramas beendet. Nach dem Chorlied (V. 1031 bis 1130), das den Spruch des Orpheus *aeternum fieri nihil* behandelt und ihn auf das Schicksal des Hercules anwendet, tritt nun Hercules selber auf. Die erste Szene (V. 1131—1289) enthält drei Reden, in denen er seinen Zustand beklagt, im Wechsel mit drei Liedern des Chors. Die Reden dienen allein der Darstellung des Affektes des Hercules und weisen auch das Schema solcher Affektreden auf. Die erste (V. 1131—1150) beginnt mit einem Anruf an den Sonnengott, diesen Unglückstag zu vernichten. Dann wendet er sich an seinen Vater: er solle darauf achten, daß die Giganten jetzt nicht wieder aufstehen und den Himmel stürmen. Mit V. 1143 setzt der Anfangsgedanke des Hercules, daß er nun sterben müsse, noch einmal ein. Daran schließt sich wieder der Hinweis auf die Giganten, die bei dieser Gelegenheit den Himmel stürmen werden. Da soll Iuppiter lieber gleichzeitig mit ihm die ganze Welt vernichten (V. 1148—50)

antequam spolium tui
caelum omne fiat, conde me tota, pater,
mundi ruina, frange quem perdis polum.

„Bevor der Himmel zu einem Beutestück wird, das man dir raubt,

Vater, bedecke mich mit den Trümmern des Alls; zerschmettere den Himmelspol, den du verlieren mußt."

Der Chor nimmt in Responsion zu den Ausführungen des Hercules den Gedanken des Gigantenaufstandes[17]) auf und führt ihn weiter durch.

Die zweite Rede des Hercules (V. 1161—1206) ist nicht so straff disponiert, da Hercules hier nicht eine Forderung aufstellt, sondern seinen Zustand beschreibt. Besonders der erste Teil ist mit Anaphern und rhetorischen Fragen weit ausgeführt; vgl. die Eingangsperiode, die V. 1161—73 reicht. Er klagt, daß er durch die Hand eines Weibes sterben muß und wünscht, daß das Schicksal ihn wenigstens durch die Hand der Iuno hätte fallen lassen:

feminae caderem manu / sed caelum habentis (1182—3).

Er führt diesen Gedanken noch weiter aus und beendet ihn mit der Sentenz V. 1191

pudeat irarum deos.

Der zweiten Teil setzt V. 1192 mit einem V. 1195 wiederholten *utinam* ein. Er wünscht sich eine andere Todesart und zählt verschiedene auf; die im ersten Teil V. 1165—73 mit wiederholten Negationen gegebene Beschreibung von Todesarten, die ihm nicht zuteil geworden sind, ist hier in einen Wunschsatz umgesetzt, der nicht mehr solche Abschweifungen zeigt wie der erste Teil der Rede. Die Darstellung ist hier geschlossener geworden, was sich besonders am Ende der Rede (V. 1202—6) zeigt, wo Hercules seine Lage in die Worte zusammenfaßt:

non me triformis sole conspecto canis
ad Styga reduxit, non sub Hesperio polo
Hibera vicit turba pastoris feri
non gemina serpens. perdidi mortem, ei mihi
totiens honestam: titulus extremus quis est?

Der Chor hebt (V. 1207—17) die heldenhafte Haltung des Hercules hervor; vgl. V. 1207—9

[17]) Kroll „Gott und Hölle", Berlin u. Leipzig 1932, 418, will aus dieser Stelle in Verbindung mit H. O. 878 die Vorstellung eines neuerlichen Aufstandes der Giganten am Weltende ableiten und hierin eine orientalische Vorstellung sehen. Doch steht die Erhebung der Giganten in engstem Zusammenhang mit dem Tode des Hercules; er hat die Ungeheuer in der Welt niedergehalten, bei seinem Tode werden sie wieder aufstehen. Man darf aus den mythischen Motiven einzelner Senecastellen nicht bestimmte Mythen erschließen wollen, da jene Motive im Dienst der Wirkung der betreffenden Stelle erfunden sein können.

viden ut laudis conscia virtus
non Lethaeos horreat amnes?
pudet auctoris, non morte dolet.

Die letzte Rede enthält die Auseinandersetzung des Hercules mit seiner Krankheit. Nach dem Ausruf V. 1218—20

heu qualis intus scorpios, quis fervida
plaga revulsus cancer infixus meas
urit medullas?

beschreibt er die Wirkung des Giftes auf seinen Körper. Er beendet diesen Gedanken mit der Feststellung V. 1231

Herculea non sunt membra.

Nach weiteren Ausrufen, in denen sich sein Affekt ausprägt, folgt (V. 1235—47) eine Beschreibung der einzelnen zerstörten Gliedmaßen. Seine Kräfte sind vernichtet:

quid patrem appello Iovem? (V. 1246).

Mit diesem zur Sentenz ausgestalteten Gedanken endet dieser Teil V. 1248

iam iam meus credetur Amphitryon pater.

Mit einem Anruf an das Gift setzt er (V. 1249—50) von neuem ein:

quaecumque pestis viscere in nostro lates / procede.

Er redet das Gift an und fordert es auf, sich zu zeigen, während sich zu Beginn des ersten Teiles nur eine rhetorische Frage über das Gift findet. Hier folgen gleich noch weitere Anreden an das *malum;* er beschreibt nicht mehr bloß die einzelnen zerstörten Gliedmaßen, sondern wendet sich direkt an das Verderben, das in ihnen wütet, (V. 1260)

quaecumque pestis sive quaecumque es fera
palam timere

und zerfleischt seine Glieder, um es zu Gesicht zu bekommen. Den Abschluß bilden Klagen über sein Geschick und ein Anruf an den Vater (V. 1275 ff.), ihn durch einen Blitzstrahl zu erlösen. Als Antwort darauf singt der Chor über die alles besiegende Macht des Schmerzes, der nun auch den Hercules überwunden hat; vgl. V. 1279

quid non possit superare dolor?

Der Affekt des Hercules wurde in dieser Szene von allen Seiten dargestellt, die ganze Szene stellt in Wahrheit nur eine einzige Affektrede des Hercules dar. Wenn Seneca nun das Zusammentreffen des Hercules mit seiner Mutter (V. 1290 ff.) wieder mit einer Rede des Hercules beginnen läßt, ist das Mittel, diese in die Form der Affektrede zu kleiden, schon verbraucht. So ist seine Rede wohl von Affekten durchzogen, bietet aber keine selbständige

Darstellung eines Affektes. Der Affekt bleibt im Rahmen der Handlung; Hercules richtet zuerst an seinen Vater die Bitte, ihn zu töten (V. 1290—1306), bittet ihn darauf, wenn er vor dieser Tat zurückschrecke, um die Entsendung der Giganten oder des Mars V. 1309, kommt dann zu Anrufungen anderer Götter und bittet endlich V. 1325 die Erde und ihre Bewohner, ihn durch den Tod zu belohnen. Die folgende Auseinandersetzung mit der Mutter, die ihn zu beruhigen sucht, hat eine ähnliche Aufgabe wie die Streitreden zwischen Herrin und Amme in den dom.-nutr.-Szenen. Sie dient nur dazu, den Affekt des Hercules sich an den Gegenreden einer zweiten Person weiter steigern zu lassen. So antwortet Hercules schließlich auf den Tröstungsversuch der Mutter V. 1396—98, die langen Mühen hätten ihn entkräftet, mit einem hemmungslosen Ausbruch, so daß die entsetzte Alcmene ihn für rasend hält. Vgl. 1402—03

ei mihi, sensum quoque
excussit illi nimius impulsans dolor.

Sie zeigt ihr Entsetzen in Ausdrücken, die, wie Leo Adnot. crit. 50 gesehen hat, aus dem H. f. 1012 ff. entnommen sind: vgl. besonders H. O. 1404

removete quaeso tela

mit H. f. 1053

removete famuli tela.

Leo sah darin eine planlose Entlehnung, und es bleibt auch unverständlich, wenn man die Worte der Alcmene für sich betrachtet, wie Alcmene von dem sich in Schmerzen windenden Hercules einen Angriff fürchten kann. Ihre Furcht wird jedoch verständlich durch die Erkenntnis, daß die Rede des Hercules auf dem Höhepunkte eines Affektes gesprochen ist, der sie überrascht und von dem sie alles erwarten muß. So fürchtet sie einen Angriff und meint V. 1407, Hercules sei einem neuen Wahnsinn verfallen. Seneca stellt die Leidensraserei des vor Schmerz Bewegungsunfähigen durch den Eindruck, den sie auf eine andere Person macht, dar. Er steigert dies soweit, daß er Hercules V. 1412—14 vor den Augen der Mutter infolge der Schmerzen in eine Ohnmacht fallen läßt. In der anschließenden Szene 1419 ff. tritt Hyllus auf mit der Klage, daß er an diesem Tage beide Eltern verloren habe, und wird von Alcmene mit einem Hinweis auf den schlafenden Hercules zum Schweigen ermahnt. Diese Partie ist offenbar von Trach. 971 ff. abhängig: dort finden wir ebenfalls den schlafenden Hercules und die Ermahnungen an Hyllus, ihn nicht zu stören. Seneca hat diese Szene in der Weise benutzt, daß er zunächst die

Klagen des Hercules Trach. 1046 ff. und 1081 ff. aus ihr herausnahm und weiter ausgestaltete. So sind die eben behandelten großen Reden des Hercules 1131 ff. entstanden, von ihnen setzt die zweite 1161—1206, wo Hercules über den ihm zuteil gewordenen ruhmlosen Tod durch Frauenhand klagt, die Verse Trach. 1046—63 voraus; die dritte 1218—78 mit den Klagen über seine durch die Krankheit zerstörten Glieder ist von Trach. 1081 bis 1111 abhängig. Nur die erste Rede H. O. 1131—1150, in der Hercules seinen Tod in einen kosmischen Zusammenhang stellt, ist Senecas Eigentum. Der Grund für die Einführung des Hercules mit diesen Reden war das Bestreben Senecas, Hercules gleich beim ersten Auftreten in seinem vollen Leiden darzustellen. Damit hatte er zugleich die Möglichkeit, den Schlaf des Hercules (Trach. 978) in die Affektdarstellung einzubeziehen, indem er ihn H. O. 1413 zu einer durch die Schmerzen verursachten Ohnmacht, die den Höhepunkt des Leidens bezeichnet, umgestaltete. Hiermit ist aber die Umdeutung des Motivs noch nicht beendet; Seneca benutzt die Ohnmacht dazu, durch sie einen ekstatischen Zustand des Hercules einzuleiten. Dieser glaubt nämlich beim Erwachen V. 1432 ff., den Sterblichen entrückt zu sein und sieht den Himmel offen vor sich. Wir haben dieses Darstellungsmittel Senecas, seine Personen auf dem Höhepunkt des Affektes in eine Vision verfallen zu lassen, schon S. 20 kennen gelernt. In den dort angeführten Fällen — von den Troades-Versen müssen wir in diesem Zusammenhang absehen — entspringt die Vision einer inneren Erregtheit der Personen und hat so ihren passenden Platz in einer Affektrede. Bei dem schmerzgepeinigten Hercules mußte die Vision dagegen einem körperlichen Zustand entspringen, den Seneca durch den Ohnmachtsanfall wiedergibt. Diese unterschiedliche Darstellung ekstatischer Zustände läßt die psychologische Durchbildung Senecas[18]) erkennen, ohne welche diese Szene oder auch die Todesszene der Deianira H. O. 842 ff. nicht möglich wären. Nach dem Erwachen des Hercules aus der Vision V. 1444 eilt die Handlung des Stückes rasch ihrem Ende, der Verbrennung auf dem Öta, zu. Hercules will vor seinem Tode noch an Deianira Rache nehmen, erfährt aber V. 1464—71, daß diese sich getötet hat und die Vergiftung auf einen Trug des Nessus zurückgehe.

[18]) Vgl. P. Rabbow, „Antike Schriften über Seelenleitung und Seelenheilung". Leipzig 1914. Das Ausmaß, in dem Seneca sich mit den Ergebnissen der griechischen Philosophie bekannt gemacht und sich damit auseinandergesetzt hat, wird hier überraschend deutlich.

Es fehlt hier eine längere Auseinandersetzung zwischen Hyllus und Hercules, die bei Sophokles in der Form einer Stichomythie die Verse 1120—1142 einnimmt; Seneca hat keinen Wert auf die Ausgestaltung dieser Handlungsszene gelegt. Darum läßt er auch die Verfügung des Hercules über Iole, die bei Sophokles den Widerspruch des Hyllus hervorruft, ohne eine Unterbrechung der Rede V. 1488—96 erfolgen, und auch seine Anweisungen über die Verbrennung sind nur kurz. Nur am Ende der Rede tritt in den Versen 1497 ff., in denen sich Hercules von der Mutter verabschiedet, noch einmal ein Affekt hervor. Er tröstet sie mit dem Hinweis auf seine Verdienste, die ihm ein ewiges Leben sichern. Doch unterwirft sich sein dabei hervorbrechendes Selbstbewußtsein den ganzen Gedankengang. Es kommt ihm nun nicht mehr darauf an, ob die Erzählung über seine Geburt wahr oder falsch ist; er hat auf jeden Fall einen Vater wie Zeus verdient. Dieser Gedanke endet V. 1506—07

quin ipse, quamquam Iuppiter, credi meus
pater esse gaudet.

V. 1507 setzt eine neue Hinwendung zur Mutter ein:

parce iam lacrimis parens,

aber schon V. 1509 beherrscht der Stolz des Hercules auf seine Taten wieder die Richtung der Rede. Er entfernt sich diesmal jedoch nicht so weit von seinem Ausgangspunkt wie nach der ersten Anrede V. 1497 ff. und endet schon V. 1511—12 mit den in bezug auf Iuno gesprochenen Worten:

Alciden suum / dici esse voluit.

Das Ganze findet dann nach einem Anruf an den Sonnengott seinen Abschluß mit dem wuchtigen Homoioteleuton V. 1516—17

hanc tamen ad imos perferam laudem inclutam
quod nulla pestis fudit Alciden palam
omnemque pestem vicit Alcides palam.

Es ist Seneca fremd, ein Geschehnis nur anzudeuten und seine Ausführung dem Zuschauer zu überlassen, wenn es wirkungsvoll ausgestaltet werden kann. So läßt er das Drama nicht mit den letzten Anweisungen des Hercules schließen, sondern bringt in der Szene V. 1607 ff. einen langen Botenbericht über den Tod des Hercules nach einem Chorlied V. 1518—1606, in dem der Chor den Sonnengott auffordert, aller Welt den Tod des Hercules zu melden, dann sich Hercules zuwendet und ihm verheißt, daß er selbst unter den Schatten geehrt sein werde und schließlich verkündet (V. 1564)

sed locum habet virtus inter astra.

In dem Botenbericht V. 1618 ff. mußte das Erschauern des Boten natürlich fortfallen, da es ja keine Greueltat zu erzählen gibt; dafür finden wir aber vielfache Übertreibungen in der Schilderung; so besonders bei der Beschreibung des brennenden Hercules (V. 1728 ff.), der selber (V. 1747—1751) das Feuer seines Scheiterhaufens schürt; eine Stelle, die man nicht wörtlich nehmen und zur Konstruktion einer verzerrten Herculesgestalt benutzen darf[19]). Seneca ist aber noch weiter gegangen und hat von V. 1758 ab noch einige Szenen angefügt, die die schmerzgebeugte Alcmene vorführen, deren Kommen schon in den letzten Versen 1755—57 der vorangehenden Szene angekündigt war. Von diesen ist V. 1755 nur in der Handschriftenklasse A überliefert, während der Etruscus eine offenbare Textlücke nach V. 1744 aufweist. Bei dem von Fr. Leo festgestellten Verhältnis dieser beiden Handschriftenklassen zueinander[20]) ist es sicher, daß V. 1755 von A interpoliert ist, um die Lücke nach V. 1744 zu verwischen. Wir haben hier einen zu V. 739 analogen Fall vor uns, wo die im Etruscus überlieferten Trümmer:

tumensque tacita und *quassat caput*

von A zu dem Verse:

tumensque tacita sequitur et quassat caput

zusammengezogen sind.

Alcmene tritt mit der Urne, welche die Asche des Hercules enthält, auf und beweint ihn, der jetzt zu einem Nichts geworden ist; sie klagt V. 1765—74, daß seine einstmalige Wiederkehr aus dem Hades sich nicht wiederholen wird. Von dieser Trauer um ihren Sohn wendet sie sich V. 1774 mit den Worten:

quid diem questu tero

der Klage über ihr eigenes Geschick zu. Aus der Gegenüberstellung ihres Schicksals mit dem ihres glücklicheren Gatten, der dies alles nicht mehr zu erleben brauchte, wächst dann die sorgenvolle Frage heraus: *quas petam terras anus?* (V. 1782).

[19]) Edert hat das getan im Vergleich mit dem Hercules des H. f. und daraus gegen die Abfassung des H. O. durch Seneca polemisiert. Vgl. S. 7 [12]).

[20]) Daß der A-Überlieferung an allen Stellen, wo sie ganze Verse anders als E bietet, keinerlei Gewicht beizumessen ist, hat Leo obs. crit. 4 ff unumstößlich bewiesen, wenn auch in neuerer Zeit von G. Carlsson „Die Überlieferung der Senecatragödien", Lund und Leipzig 1926, nachgewiesen ist, daß A öfter einzelne Ausdrücke besser überliefert hat. Leos Urteil ist nur bestätigt worden durch den verfehlten Versuch von Kunst in seiner Ausgabe der Phaedra, Wien 1924, der A-Überlieferung V. 339/40, 640—44, 787, 1077—81 den Vorzug zu geben oder sie wenigstens als E gleichwertig hinzustellen; vgl. die Recension der Ausgabe durch Klotz B. Ph. W. 1925, 1032 ff.

Diesen Gedanken führt sie in der langen Auxesis V. 1785 ff. aus, in der sie darlegt, wieviele Feinde sie zu fürchten hat, und nimmt ihn nach der abschließenden Sentenz (V. 1794—96) noch einmal auf (V. 1796)

quae petam Alcmene loca?

Sie erwägt die Möglichkeit, nach Argos zu gehen, das ihr jedoch durch Eurystheus versperrt ist, oder nach Theben, wo sie einst die Geliebte des Iuppiter wurde. Der Kontrast jener glücklichen Zeit zu ihrer jetzigen Lage drängt sie (V. 1803—04) zu dem Wunsch, daß ihr das Schicksal der vom Blitz des Iuppiter getroffenen Semele hätte widerfahren mögen; nun mußte sie nach dem Aufstieg ihres Sohnes den tiefen Schmerz um seinen Verlust erleben; vgl. V. 1806—09

nunc datum est tempus: datum est
videre natum laude certantem Iovi,
ut et hoc daretur, scire quid fatum mihi
eripere posset.

Durch die Erwähnung des Hercules in diesen Versen erhält Alcmenes Seelenzustand, der von V. 1782 an nur um die Sorge für ihr eigenes Geschick kreiste und diese in immer neuen Wendungen ausdrückte, eine andere Richtung; sie fragt nun V. 1809

quis memor vivit tui / o nate populus?

Die Sorge um ihr Geschick, die sie V. 1782 u. 1796 zu den Fragen trieb, wohin sie sich wenden solle, ist jetzt zu der Sorge geworden, wie sie eine Ruhestätte für ihren Sohn finden könne. Sie beginnt eine neue Aufzählung von Völkern, immer wieder von der Frage ausgehend: „Soll ich mich dorthin begeben?" (*petam* 1811 zweimal, 1817.) Da sie weiß, daß jedes Volk aus Dankbarkeit ihren Hercules verteidigen müßte, kann sie sich für ein bestimmtes Volk nicht entscheiden und fordert V. 1822 den ganzen Erdkreis zum Streit um die Überreste des Hercules auf. Mit sechsmal wiederholten *quis* und *quae* fragt sie V. 1824—26, wo sie die Überreste ihres Sohnes betten soll. Die Lösung findet sie V. 1827

hic totus orbis famae erit titulus tibi;

der ganze Erdkreis soll seine ruhmvolle Grabinschrift bilden. Damit hat sie auch die Lösung der den ersten Teil der Affektrede beherrschenden Sorge um ihr eigenes Geschick gefunden; wenn der ganze Erdkreis Hercules dankbar sein muß, ist sie selber in einem starken Schutz, vgl. V. 1828—31

quid anime trepidas? Herculis cineres tenes,
complectere ossa: reliquiae auxilium dabunt,

erunt satis praesidia, terrebunt tuae
reges vel umbrae.

Diese Rede, die Seneca ganz aus sich heraus gestalten konnte, bildet ein wundervoll geschlossenes Ganzes, das nur aus der Situation heraus sich aufbaut und ebenso wieder ganz in sie eingeht; die aus der Trauer um Hercules entspringende Besorgnis der Alcmene steigert sich immer mehr bis zur vollen Schärfe, um dann an Hercules selbst wieder einen Halt zu finden. Sein Tod gibt den Anlaß zu ihrer Angst, er ist aber auch der Grund für ihre endliche Beruhigung.

Die Szene endet mit einem Klagelied der Alcmene (V. 1863 ff.); die vorhergehende Rede, in der sie sich zu diesen Klagen auffordert, zeigt eine besondere Disposition. Sie beginnt V. 1840 mit der Frage:

quot misera in uno condidi natos parens?

und malt dann die Größe ihres Verlustes weiter aus. Dieser selbständig ausgeführte Gedanke endet mit der Sentenz des Verses 1847

quicquid negaret Iuppiter daret Hercules.

Nun setzt Alcmene von neuem ein, der Gedanke des Anfangsverses 1840 wird V. 1848 in abgewandelter Form wiederholt:

quid tale genetrix ulla mortalis tulit?

Die Frage bezieht sich jetzt nicht mehr auf Alcmene allein, sie stellt sich vielmehr in den großen Zusammenhang aller Mütter hinein, aus dem heraus sie dann das Beispiel der Niobe (V. 1849—51) als einer Mutter, die um ihre Kinder die größten Schmerzen zu leiden hatte, anbringen kann. Der Gedanke kommt hier aber nicht in sich selber zur Ruhe, sondern geht mit V. 1852—53

matribus miseris adhuc
exemplar ingens derat: Alcmene dabo

in Aufforderungen zum Klagen über, aus denen sich dann das Lied V. 1863—1939 entwickelt.

Gegenüber den in den Affektreden vorliegenden Glanzstücken, in denen Seneca alle Mittel der Darstellung anwendet, wird das in Handlung sich vollziehende Ende der Tragödie nur kurz abgemacht; Hercules tritt auf und verkündet, daß er in den Himmel aufgenommen sei. Diese Partie dient nur dazu, dem Ganzen einen passenden Abschluß zu geben. Man darf nicht in den Fehler verfallen, zu meinen, die ganze Tragödie sei nur auf diese Apotheose hin zugeschnitten, wenn sie auch schon an früheren Stellen angedeutet wurde. Senecas Interesse galt der Darstellung der Affektszenen, nicht etwa der Ausbildung eines neuen Hercules-Mythos. Daß sein Herculesbild ein ganz anderes ist als das seiner

Vorlage, ist klar; doch sind die Verse, in denen seine veränderte Auffassung am deutlichsten hervortritt, nur als ein lumen orationis zu werten. Sie stehen in der Rede des Hercules V. 1966—68

quicquid in nobis tui
mortale fuerat, ignis evictus tulit:
paterna caelo, pars data est flammis tua.

Ihre Herkunft läßt sich noch nachweisen; sie stammen von Ovid. auf den Leo öfter als Vorbild Senecas hingewiesen hat[21]). Met. 9. 262—65 finden wir:

interea, quodcumque fuit populabile flammae
Mulciber abstulerat, nec cognoscenda remansit
Herculis effigies, nec quicquam ab imagine ductum
matris habet tantumque Iovis vestigia servat.

Die Stelle ist auch für den Stil Senecas wichtig: man erkennt sogleich den Gegensatz der umständlichen Beschreibung Ovids zu der frappierenden Fassung Senecas.

[21]) Vgl. Mon. i. Dr. 90.

III. Das Prooemium des Hercules Oetaeus.

Bei unserer Betrachtung des H. O. hat sich ergeben, daß das Wesentliche in ihm die Affektszenen darstellen, von denen sich drei große deutlich herausheben; die ersten beiden sind erfüllt von den Ausbrüchen der Eifersucht und der Todesraserei der Deianira, die dritte führt den leidenden Hercules in der Raserei seiner Schmerzen vor. Das Gewicht, das Seneca auf die Ausführung dieser Szenen gelegt hat, tritt noch deutlicher hervor bei einem Vergleich mit seiner Vorlage, den Trach. des Sophokles. Dabei ergibt sich, daß die dritte Szene bei Seneca viel weiter ausgestaltet ist; von der zweiten Szene vollends findet sich bei Sophokles nicht das Geringste. Deianira spricht in den Trach. nach dem Bericht des Hyllus kein Wort mehr, sondern geht still beiseite, vgl. das Wort des Chores V. 813

τί σῖγ' ἀφέρπεις;

während im H. O. der Bericht des Hyllus nur die Einleitung zu den Wahnsinnsreden der Deianira bildet. Die erste Szene schließlich hat Seneca völlig neu aufgebaut; sie führt uns Deianira, von der schlimmsten Eifersucht gepackt, vor, während es bei Sophokles kunstvoller Verwicklungen bedarf, um Deianira überhaupt die Untreue des Hercules erkennen zu lassen. So muß nach dem Bericht des Lichas ein besonderer Bote auftreten, der den anderslautenden Bericht des Lichas an die Volksmenge der Königin hinterbringt. Bei Seneca ist Deianira von Anfang an über alles orientiert[22]); sie kennt die Untreue des Hercules und den Namen ihrer Nebenbuhlerin; alles, was Sophokles in komplizierten Handlungen sich entwickeln läßt, ist hier schon vorausgesetzt, um für die gleich mit höchster Spannung einsetzenden Affektabläufe Raum zu schaffen. Dadurch ergaben sich jedoch für Seneca große Schwierigkeiten; denn alles, was Sophokles in den beiden Berichten des Lichas und des Boten untergebracht hatte, mußte nun vor der ersten Szene dargelegt werden. Die einfachste Lösung hätte im vorliegenden Fall ein Prolog geboten, in dem die Vorgänge soweit dargestellt waren, daß Deianiras Eifersuchtsausbruch an sie anschließen konnte. Seneca gibt aber niemals einen rein er-

[22]) Dieser Aufbau, bei dem die gesamte Exposition vor der ersten Szene gegeben ist, entspricht ganz der Kompositionsweise Senecas, die er in allen Stücken innegehalten hat. Vgl. Leo „Plaut. Forsch." 216[1].

zählenden Prolog; er liebt es vielmehr, die Hauptperson des Stückes in einer besonders schwungvoll ausgestalteten Rede vorzuführen, um die Tragödie gleich mit vollen Tönen beginnen zu lassen. Von diesem Schema ist er nur im Ag. und Thy. aus zwingenden Gründen abgewichen — vgl. S. 62, über den Prolog der Phae. S. 40. So entspricht es ganz den Gewohnheiten Senecas, daß wir hier den Hercules selbst als Prologfigur finden. Zugleich entging Seneca so der Schwierigkeit, die Zuhörer durch einen Boten von den Taten des Hercules unterrichten zu lassen und damit den ganzen Handlungsapparat des Sophokles zu übernehmen; Hercules konnte nun selbst berichten.

Daraus ergab sich freilich die Notwendigkeit, in dem Stück einen Ortswechsel stattfinden zu lassen[23]); das Drama spielt ja in Trachis, während Hercules sich im ersten Teil auf Euböa befindet, wo er Dankopfer darbringt und schließlich durch das Gewand vergiftet wird. Doch hat Seneca diese Abweichung von der sonst streng bei ihm gewahrten[24]) Regel der Einheit des Ortes gewagt: er erreichte auf diese Weise eine geschlossene Exposition, welche die Voraussetzung für die Deianira-nutrix-Szene war, und hatte zugleich die erwünschte Gelegenheit, das Drama mit einem großartigen Bilde beginnen zu lassen. Der Prolog stellt nämlich Hercules in der gewaltigen Pose des vor seinem Vater Iuppiter Rechenschaft ablegenden *pacator mundi* dar. Der Vater der Götter braucht in seinem Reich nichts mehr zu tun, Hercules hat die ganze Welt von allem Unrecht gesäubert. Ein ungeheueres Selbstbewußtsein spricht aus diesen Worten; der gewöhnliche Gang dieser Affektrede müßte nun der sein, daß Hercules sich immer mehr in dieses Bewußtsein hineinsteigert und schließlich zu einem Entschluß oder einer Forderung gelangt. Hier jedoch treffen wir sogleich zu Anfang nach den einleitenden Versen in V. 7—15 auf die in verschiedenen Wendungen ausgesprochene Forderung, Iuppiter solle ihm den Himmel gewähren. Der gewöhnliche Aufbau der Affektszene ist also gestört. Das ist jedoch in der Natur des Prologes begründet, der keine langen Reden verträgt, ohne daß ein Grund für sie, der eben hier in der Forderung des Hercules liegt, angegeben wird. Hercules fährt dann fort in der Darlegung seiner Taten, die er in einer langen Reihe (V. 16—27) aufzählt, um am Schlusse zu dem Ergebnis zu kommen (V. 28—29)

[23]) Vgl. weiter darüber S. 38.
[24]) Vgl. Cl. Lindskog, „Studien zum antiken Drama", Lund 1897, 76.

quodcumque tellus genuit infesta occidit
meaque fusum est dextera

und mit der Sentenz (V. 29—30)

iratis deis / non licuit esse

zu schließen. Diese Worte sind ganz aus dem Selbstbewußtsein des Hercules heraus gesprochen; ihr ursprünglicher Zweck, die Forderung des Hercules zu begründen, ist zurückgetreten. Diese Forderung wird zwar V. 30—32

si negat mundus feras
animum noverca, redde nunc nato patrem
vel astra forti

am Anfang des zweiten Teils der Affektrede wieder aufgenommen; sofort aber kommt das ungeheure Selbstgefühl des Hercules wieder zum Ausdruck: er will den Weg zum Himmel schon selber finden und bittet nur um die Erlaubnis, ihn suchen zu dürfen. Mit V. 38 beginnt dann eine neuerliche lange Aufzählung seiner Taten, in der die Beziehung auf seine Person noch mehr hervortritt als im ersten Teil, vgl. die häufige Wiederholung des *me*. Hier hat Hercules die Anfangsforderung ganz aus den Augen verloren; die Rede wird allein von seinem Selbstbewußtsein, das sich in der Aufzählung der Taten ausdrückt, getragen. V. 52 ff. ist sein Selbstbewußtsein aufs höchste gestiegen, er hat alles besiegt, und die Erde weiß keine Ungeheuer mehr zu finden, die sie gegen ihn loslassen könnte. In dem Ausruf V. 56—57 entlädt sich diese Spannung:

quanta enim fregi mala / quot scelera nudus.

Damit ist aber dem Affekt noch nicht genug geschehen, und V. 61—62 wird derselbe Gedanke noch einmal ausgesprochen:

o quanta fudi monstra quae nullus mihi
rex imperavit.

Mit dieser einen Affektrede konnte der Prolog jedoch nicht ausgefüllt werden. Die den Anstoß zu ihr gebende Forderung, die in der Rede selber dann zurücktritt, ist ja nicht nur der Anlaß, sondern auch das eigentliche Ziel der Rede des Hercules: sie darf also nicht einfach verschwinden, sondern muß am Ende wieder auftreten. So fährt die Rede mit einem Gedanken fort, dem man deutlich ansieht, daß er nur ausgesprochen wird, um einen Übergang von dem zu seinem Ziel gelangten Ausbruch des höchsten Selbstbewußtseins zu schaffen; er spricht nämlich V. 63 ff. davon, daß seine Mühe doch vereitelt worden ist, denn

purgata tellus omnis in caelo videt
quodcumque timuit: transtulit Iuno feras (65—66).

Iuno hat die erlegten Ungeheuer an den Himmel versetzt: ihnen ist zuteil geworden, was er noch erstrebt. Damit ist ein Punkt des Widerstandes gefunden, an dem die Anfangsforderung sich noch einmal entzünden kann. Hercules spricht sie hier V. 76—78 in der Drohung an Iuno aus, er werde trotz all ihrer Ränke doch noch den Himmel erringen. Hier zeigt sich, daß wir V. 63 ff. eine zweite Affektrede vor uns haben, die von dem Verlangen des Hercules, den Himmel zu erringen, bestimmt ist. Dieser Gedanke wird zuerst jedoch noch nicht in voller Schärfe ausgesprochen, der Gegensatz zu der Feindin Iuno herrscht noch vor. Darum finden wir auch hier in V. 79 ein Neueinsetzen: Hercules will, wenn er den Himmel noch nicht verdient hat, Ungeheures vollbringen und zählt V. 80—91 eine ganze Reihe von Adynata auf, zu deren Vollführung er sich bereit erklärt. Nach einem Hinweis auf andere Götter, die weniger als er getan und doch den Himmel errungen haben, bricht er endlich in die Forderung aus (V. 98)

quem tuli mundum peto.

Diese Betrachtung zeigt, welche Möglichkeiten die Wahl des Hercules als Prologfigur der Kunst Senecas bot; eine am Anfang und am Ende von zwei Affektreden stehende Forderung des Hercules macht den Prolog zu einer geschlossenen, in sich wohl gegliederten Einheit. Die notwendige Einführung in die Vorgeschichte macht Seneca nur ganz kurz (V. 99—103) in einem Anhang ab, in dem Hercules dem Lichas den Befehl gibt, seinen Sieg über Eurytus zu melden und die Beute nach dem kenäischen Vorgebirge zu schaffen. Damit erfahren wir von der Einnahme Oechalias und von der Absicht des Hercules, seinem Vater ein Dankopfer darzubringen: Seneca langweilt also sein Publikum nicht mit einer langen Darstellung der bekannten Vorgeschichte[25]), setzt aber auch nichts voraus, was nicht in dem Stücke selber ausgesprochen wird.

Seneca hat es dabei vermieden, dem Hercules eine über die Situation hinausgehende Angabe in den Mund zu legen, und so haben wir von seiner Liebe zu Iole, die im Prooemium angedeutet werden mußte, nichts erfahren. Diese Schwierigkeit finden wir nun dadurch gelöst, daß Seneca das auf den Prolog folgende Chorlied zu einer zweiten selbständigen Szene ausgebaut hat, in der ein Chor von in Oechalia gefangenen Jungfrauen im Wechselgesang mit Iole auftritt, die uns auf diese Weise vorgestellt wird. Das

[25]) Vgl. über die Technik Senecas, die griechischen Stücke bei seinem Publikum vorauszusetzen: Wilh. Marx, „Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien", Diss. Heidelberg 1932, 59.

Lied beginnt mit der dem Gedankenkreis der Stoa entnommenen Gegenüberstellung dessen, der rechtzeitig zu sterben verstanden hat, zu dem, der ein elendes Leben weiter schleppen muß: vgl. V. 104—6

par ille est superis cui pariter dies
et fortuna fuit, mortis habet vices
lente cum trahitur vita gementibus.

Bis V. 118 wird dieses Lob weiter ausgeführt; eingestreute Sentenzen (V. 111 und V. 117—8) formulieren diesen Gedanken scharf. Dem stellt der Chor (V. 119—122) sein eigenes Geschick entgegen:

nos turpis macies et lacrimae tenent
et crinis patrio pulvere sordidus.
nos non flamma rapax, non fragor obruit:
felices sequeris, mors, miseros fugis.

Mit dem folgenden Verse beginnt der Chor dann eine Reihe von Klagen über seine zerstörte Heimat. V. 142 aber, nach der Nennung der Stadt Theben (*Dircaea moenia* 140), brechen diese Klagen ab. Der Chor erwähnt hier die Gefährtinnen, denen ein besseres Los als ihm, der nach dem steinigen Trachis wandern muß, zuteil geworden ist, und die nach Argos oder Theben geführt werden. Bei dem Gedanken an diese letztere Stätte steigt in ihm nun die Erinnerung auf, daß sie der Geburtsort des Hercules ist, dessen Furchtbarkeit er erfahren mußte. Der Chor gibt nun eine lange Beschreibung des Hercules, durch die das im Prolog von diesem gezeichnete Bild ergänzt wird. Dieser Schilderung gegenüber treten die Anfangspartien zurück, die das Glück dessen, der rechtzeitig zu sterben verstanden hat, schildern; sie sind zur bloßen Einleitung herabgesunken. Das läßt von vornherein darauf schließen, daß Seneca diese Gedanken im H. O. nicht zum ersten Male verwendet hat. Wir finden sie denn auch in einer ganz ähnlichen Situation Ag. 589 ff.[26]) vor, wo der Chor der gefangenen Troerinnen zusammen mit Cassandra auftritt. Hier wie im H. O. haben wir einen Chor von gefangenen Frauen vor uns, die mit der von dem Sieger geliebten Tochter ihres früheren Herrschers in die Fremde ziehen. Um dieser effektvollen Situation willen hat Seneca es auch gewagt, diesen Chor vorzuführen, obwohl im Ag. vorher schon ein anderer Chor aufgetreten ist und im H. O. der

[26]) In der Ausgabe von Peiper-Richter ist der Text des Liedes durch die von Richter vorgenommene Umstellung der Verse 605—609 hinter V. 595 entstellt, wie denn Richter auf ähnliche Weise die meisten Chorlieder unrichtig behandelt hat. Diese Umstellungen sind wohl sämtlich rückgängig zu machen.

Gefangenenchor gleich wieder zugunsten des aus den Gespielinnen der Deianira bestehenden Hauptchors abtreten muß. Dieser Vergleich erweist die enge Verwandtschaft beider Lieder[27]); die Abhängigkeit des H. O.-Liedes zeigt sich darin, daß der in ihm nur als Einleitung gebrauchte Lobpreis des zur rechten Zeit Gestorbenen und die daran anschließenden Klagen über das eigene Geschick das Lied des Ag. ganz ausfüllen. Der Chor beginnt hier mit den Worten:

heu quam dulce malum mortalibus additum
vitae durus amor, cum pateat malis
effugium et miseros libera mors vocet (589–91).

Er preist dann ausführlich die Unerschrockenheit des zum Sterben Bereiten — vgl. V. 605—6 u. 610 — und beendet diese Partie mit der den Anfangsgedanken wieder aufnehmenden Sentenz:

o quam miserum est nescire mori (611).

Daran schließen sich mit *vidimus* (612) Klagen über die zerstörte Heimat an, die hier bis zum Ende des Liedes (658) reichen.

In dem Lied des H. O. ist aber die Beschreibung des Hercules nicht das wirkliche Ziel, vielmehr mußte in ihm die Vorgeschichte, die die Grundlage für die folgende dom.-nutr.-Szene bildet, weiter ausgeführt werden. Das ist aber in dem Liede nicht geschehen, da Seneca es wie immer vermieden hat, nur der Exposition zuliebe den Personen über die Situation hinausgehende Mitteilungen in den Mund zu legen. So haben wir von dem Wichtigsten, der Liebe des Hercules zu Iole, nichts erfahren. Das bringt Seneca nun in einer nach dem Vorbild des Ag. an das Chorlied sich anschließenden Partie. Im Agam. finden wir nämlich (V. 659 ff.) im Anschluß an das Chorlied eine zwischen dem Chore und seiner Führerin Cassandra spielende Szene, zu deren Beginn diese den Chor zum Schweigen auffordert, da die Größe ihres Leides mitfühlende Klagen nicht zulasse. Dieser Gedanke wird im H. O. 173 ff. zu einem ganzen Liede der Iole ausgestaltet, in dem sie über ihr Geschick klagt, das ihre Schönheit ihr bereitet hat, den Verlust ihrer Eltern und der Heimat und die Gefangennahme durch Hercules.

Damit ist die Exposition vollendet; alles, was für das Verständnis des Eifersuchtsausbruches der Deianira nötig war, ist gesagt. Die von Seneca gefundene Lösung der Schwierigkeiten der Exposition, Hercules und den Chor in gesonderten Szenen vorzuführen, bedurfte sicher keiner geringen Mühe. Das Prooemium

[27]) Für die Einreihung des H. O. ergibt sich aus der Betrachtung der beiden Chorlieder, daß der H. O. erst nach dem Ag. geschrieben sein kann.

kann nicht in einem Zuge niedergeschrieben sein: jede der beiden Szenen verlangte eine besondere Ausführung. Daraus erklärt sich ein Widerspruch zwischen beiden Szenen, der wegen deren engem Nebeneinanderstehen besonderen Anstoß erregt hat. Aus dem Bericht des Hyllus über die Vergiftung des Hercules (V. 775 ff.) wissen wir nämlich, daß Hercules sich in diesem Augenblick auf Euböa am Tempel des kenäischen Zeus befindet; vgl. V. 775

Euboica tellus vertice immenso tumens.

Das steht im Einklang mit Soph. Trach. 752, wo wir dieselbe Angabe in derselben Situation finden; außerdem steht sie bei Sophokles noch im Botenbericht des Lichas (V. 237) und im Prooemium (V. 74). Diesen Schauplatz der Vergiftung hat Seneca, wie die ganze der Tragödie zugrunde liegende Situation, übernommen. Er ließ aber im Gegensatz zu Sophokles darüber hinaus den Hercules im Prolog auf Euboea auftreten; vgl. den Schluß des Prologes (V. 99—103). Dann muß mit den

Euryti victos lares,

deren sich Hercules (V. 100) rühmt, das auf Euboea gelegene Oechalia gemeint sein. Bei der Klage des Chores über seine zerstörte Heimatstadt hören wir nun aber, daß auf der Trümmerstätte Oechalias der Doloper seine Herden weiden wird. Die Doloper wohnen aber mitten auf dem Festland zwischen den Aetoliern und Thessaliern, und es ist nicht einzusehen, wie sie nach Euboea kommen sollten. Und gleich darauf wird (V. 128) der thessalische Hirt erwähnt, der an der Stätte Oechalias seine Weisen blasen wird. Vollends aber wird durch V. 133—4

felix incolui non steriles focos
nec ieiuna soli iugera Thessali

klar, daß hier nicht das auf Euboea, sondern nur das in Thessalien gelegene Oechalia, von dem ja ebenfalls die Zerstörung durch Hercules berichtet wird[28]), gemeint sein kann. Das Chorlied stellt jedoch eine in sich abgeschlossene Partie dar, die keinen engeren Zusammenhang mit dem vorangehenden Prolog hat. Seneca hatte für das Lied einige Völkernamen nötig, um den Gedanken auszuführen, daß die zerstörte Heimat bald von Fremden bewohnt sein werde. Indem er nun aber den Prolog und dieses Lied getrennt ausarbeitete, war es leicht möglich, daß er beim Suchen nach solchen Namen an das andere, in Thessalien gelegene

[28]) Vgl. Eustath. B. 730; Paus. IV, 2, 3; Strab. IX, 438.

Oechalia geriet und auch Namen aus dessen Nachbarschaft verwendete[29]).

Für Seneca, der in allen Dramen die Regel von der Einheit des Ortes streng gewahrt hat[30]), ergaben sich dadurch, daß ihn seine Prologtechnik im H. O. zur Einführung zweier Schauplätze zwang[31]), große Schwierigkeiten, denen er dadurch begegnet ist, daß er den Ortswechsel sich nicht plötzlich vollziehen läßt. Er suchte vielmehr, um das Drama nicht in zwei getrennte Teile zu zerreißen, die beiden Schauplätze miteinander zu verbinden. Im Gegensatz nämlich zu Melzer[32]), der den Ortswechsel erst nach dem Prooemium ansetzte, hat zuerst Leo nachgewiesen[33]), daß sich in dem Liede selbst eine Verschiebung der Szenerie vollzieht. V. 126

hac ducet pecudes

kann sich nämlich nur auf die vor den Augen des Chores liegenden Trümmer Oechalias beziehen, und V. 135

ad Trechina vocor

beweist, daß sich der Chor noch nicht in Trachis befindet, sondern sich vielleicht eben erst in Bewegung setzt, während der Schlußvers der Iole 224

sed iam dominae tecta petantur

klar zeigt, daß der Chor gegen Ende des Liedes am Ziel seiner Wanderung, dem Palaste der Deianira in Trachis, angelangt ist. Der Ortswechsel vollzieht sich also unmerklich während des Liedes, ähnlich wie sich in Aristoph. Fröschen der Schauplatz während der Wanderung des Dionysos und seines Sklaven verschiebt[34]).

[29]) Man darf Senecas geographische Angaben nie genau nachprüfen wollen, besonders aber nicht, wenn sie wie hier nur der Ausmalung dienen. Zu bemerken ist auch, daß Leo, G. G. A. 1903, 9, wo er sich zuletzt über diese Stelle ausgelassen hat, keinerlei Anstoß an der Verwechslung genommen hat; so wenig dachte er daran, auf die geographischen Angaben Senecas irgendwelchen Wert zu legen.

[30]) Vgl. auch A. Marek, De temporis et loci unitat. a Sen. trag. observat., Diss. Breslau 1909, 7—13. Bei den Troades macht Marek S. 34 in dem angeführten Punkte Bedenken geltend: sicher feststellen läßt sich jedoch ein Ortswechsel nicht.

[31]) Vgl. S. 32. — [32]) A. a. O. S. 10.

[33]) G. G. A. 1903, 9. Im Anschluß an ihn hat Marek a. a. O. S. 36/37 zu dieser Frage Stellung genommen.

[34]) Das Vorhandensein dieser beiden Schauplätze hat man schon lange bemerkt, aber fälschlich daraus auf eine Nichtvollendung des Prooemiums und damit des ganzen Stückes geschlossen. So urteilte Leo G. G. A. 1903 S. 10: „Hier ist ein Unausgeglichenes, das nur der mangelnden Vollendung zugeschrieben werden kann." Und Münscher Philol. Suppl. 16, 1922, 117/8 führte dieses Urteil Leos noch weiter aus, indem er sogar an eine Benutzung verschiedener Vorlagen dachte.

IV. Die Tragödien des Pathosstils.

Es beruht nicht auf Zufall, daß wir die für die meisten Dramen Senecas charakteristische dom.-nutr.-Szene im H. f., in den Tro. und im Oed. nicht nachweisen konnten. Im Oed. ist sie freilich durch die Handlung ausgeschlossen[35]), es finden sich in ihm aber einzelne Affektreden, die den zweiteiligen Aufbau dieser Reden erkennen lassen. Dagegen bilden H. f. und Tro. stilistisch eine Gruppe für sich, die von den anderen Senecadramen, deren Kennzeichen die dom.-nutr.-Szene ist, scharf unterschieden werden kann. Vor allem ist der Unterschied zu dem Hauptvertreter dieser Gruppe, dem H. O., ein großer. In ihm löst sich die Handlung in einzelne Affektszenen auf; im H. f. und den Tro. spielen Affekte ebenfalls eine große Rolle, sie werden aber nicht selbständig durchgeführt, sondern zur Steigerung der Handlung angewandt. Darum wachsen sich auch Einzelreden, obwohl sich eine ganze Anzahl von ihnen darin findet, niemals zu selbständig disponierten Affektreden aus. Der hierin liegende Unterschied zur Kompositionsweise des H. O. wird sofort am Prooemium des H. f. deutlich, in welchem Iuno den Entschluß faßt, Hercules, gegen den alle ihre Anschläge versagt haben, durch den Wahnsinn sich selbst besiegen zu lassen. Iuno ergeht sich zunächst in langen Ausführungen, in denen sie die Gründe für ihr Auftreten darlegt. Der Gedanke von V. 5

paelices caelum tenent

wird in einer längeren Aufreihung, die immer wieder mit *hinc* einsetzt und mit einer Sentenz (V. 17—18) endet, ausgeführt. Wir haben hier eine mit rhetorischen Mitteln ausgeschmückte Schilderung der Situation vor uns; sie wird zwar mit Pathos vorgetragen, aber nicht aus dem Affekt heraus gesprochen. Diesem Charakter der Rede Iunos als einer Darlegung ihrer Lage entspricht auch der Übergang V. 19

sed vetera sero querimur,

der einen allgemeinen Gedanken zur Überleitung auf einen neuen

[35]) Vgl. S. 58 unten.

Punkt verwendet. Ähnlich steht es mit der berichtigenden Frage V. 30

quae bella,

die die Überlegung Iunos einleitet, was sie gegen Hercules noch unternehmen könne. Im Vergleich mit den in sich geschlossenen Affektreden des Prooemiums des H. O. zeigt sich, daß diese Rede nicht vom Affekt getragen wird, sondern in äußerlichen Gedankenverbindungen verläuft. Ein flammender Affekt tritt nirgends hervor, auch die Verse 27—29, in denen Iuno ihren Haß direkt ausspricht, zeigen nur ein breites Pathos und erheben sich nicht über den Charakter einer Folgerung, die sie in ihrem Haß aus den vorher geschilderten Verhältnissen zieht. Bemerkenswert ist auch die weit ausladende Schilderung V. 37—40

qua Sol reducens quaque deponens diem.

Am handgreiflichsten aber tritt der Charakter dieser Partie V. 50 hervor:

vidi ipsa, vidi nocte discussa inferum,

denn dieses die Situation mit Pathos ausmalende *vidi*, dessen besonderer Klang fast immer durch Anapher oder Verbindung mit *ipse* hervorgehoben wird und das oft mit „ich mußte sehen" wiederzugeben ist, kommt nur in ausgesprochenen Schilderungspartien vor. Wir finden es in den anderen Senecadramen, wenn wir zunächst von den Tro. absehen, noch im Oed. in der Schilderung des Creon von der Totenbeschwörung des Tiresias, vgl. V. 583—584

ipse torpentes lacus
vidi inter umbras, ipse pallentes deos

und an zwei uns schon bekannten Stellen — zunächst im Ag. in dem Lied der gefangenen Troerinnen (V. 612 u. 627) zu Beginn der einzelnen Abschnitte, in denen der Chor die Schrecknisse bei der Zerstörung seiner Heimat schildert und noch einmal am Schluß des Liedes, wo er das Entsetzlichste von allem, was er sehen mußte, nennt (V. 656 ff.)

vidi, vidi
senis in iugulo telum Pyrrhi
vix exiguo sanguine tingi,

und dann in den von der Ag.-Stelle deutlich abhängigen Versen H. O. 207 ff.

vidi, vidi
miseranda mei fata parentis
cum letifero stipite pulsus
tota iacuit sparsus in aula.

Im Prooemium des H. f. begegnet es uns (V. 60) gleich noch einmal:

viso labantem Cerbero vidi diem.

Später finden wir es (V. 254 u. 257) in der Schilderung wieder, die Amphitruo von der Verwüstung des Landes durch Lycus gibt; vgl. V. 254 ff.

ante ora vidi nostra truculenta manu
gnatos paterni cadere regni vindices
ipsumque Cadmi nobilis stirpem ultimam
occidere, vidi regium capitis decus
cum capite raptum.

Weiter steht es in der pathetischen Schilderung, die Hercules von der Unterwelt, aus der er gerade zurückgekommen ist, entwirft, dreimal kurz hintereinander (V. 606, 612 u. 613)[36]). Das häufige Vorkommen dieser der pathetischen Ausmalung dienenden Formel ist also für den Stil des H. f. bezeichnend. Eine gewisse Analogie zu der Häufigkeit dieses Vorkommens bieten nur noch die Tro., was einen Fingerzeig für die stilistische Verwandtschaft dieser beiden Stücke gibt. Wir finden sogleich im Prooemium V. 44

vidi execrandum regiae stirpis nefas

und V. 169—170

maiora veris monstra — vix capiunt fidem —
vidi ipse, vidi.

Kehren wir zur Betrachtung des H. f. Prooemiums zurück, so zeigt sich, daß die den Charakter einer Schilderung tragende Anfangspartie erst V. 75 endet, wo sich Iuno zu der Anrede an ihren Zorn erhebt:

perge ira, perge et magna meditantem opprime.

Sie zitiert schließlich (V. 86) die Erinyen selber herbei und befiehlt ihnen, den Zorn, den sie gegen Hercules hegt, zur Raserei zu steigern. Es ist ja ein Hauptmittel der Affektdarstellung Senecas, die Erinyen auf den Höhepunkten des Affektes in einer Vision erscheinen zu lassen; hier aber wird statt eines solchen inneren Zustandes eine äußere Handlung vorgeführt. Der Prolog bietet also keine geschlossene Affektrede nach Art der im Prolog des H. O. vorhandenen. Es war Senecas Absicht, Iuno in ihrem Schmerz und ihrer Wut darzustellen, doch läßt er die ganze Rede nicht aus ihrem Affekt entspringen; immer wieder drängt sich die

[36]) Hier heißt *vidi* wirklich „ich habe geschaut", während es H. O. 22 *vidi silentum fata nec tantum redi* nur bedeutet „ich habe das Totenreich besucht". Andere Stellen, an denen noch ein *vidi* vorkommt, haben ganz anderen Charakter, so z. B. Med. 673.

pathetische Schilderung vor, und Seneca muß, um den Affekt zum Ausdruck zu bringen, zu dem äußeren Mittel einer Herbeirufung der Erinyen greifen.

Auch im Folgenden finden sich keine geschlossenen Affektszenen; wir treffen vielmehr eine fortlaufende Handlung an. Die den Anfang der nächsten Szene (V. 205—523) bildenden Reden des Amphitruo und der Megara sind Selbstgespräche derselben Art wie die Prologrede der Iuno. Hier wie dort machen den Hauptinhalt lange Schilderungen aus. Amphitruo beginnt V. 205 bis 207 mit einem durch seine Sorgen begründeten Anruf an Zeus, dann aber spricht er davon nicht mehr, sondern beginnt eine lange Erzählung von den Mühsalen des Hercules, ausgehend von der rhetorischen Frage (V. 214—215)

numquid immunis fuit | infantis aetas?

Ähnliche, der Weiterleitung des Gedankens dienende Formeln treten immer wieder auf: V. 226 *quid . . . memorem;* V. 241 *quid?* und endlich V. 249 *quid ista prosunt?* Das zweimalige *vidi* dieser Schilderung haben wir schon hervorgehoben; ihr Pathos prägt sich in der die Verse 260—267 einnehmenden Auxesis über das Geschick Thebens aus; nach einer dreimal neu mit *cuius* einsetzenden Schilderung des früheren Glückes der Stadt wird die jetzige Lage kurz in dem Schlußsatz zusammengefaßt:

sordido premitur iugo (V. 267).

Genau dieselbe Form der Auxesis findet sich im Prolog der Tro. V. 8—14 in der Klage der Hecuba über Troia; nach V. 8 *ad cuius arma venit* haben wir ein wiederholtes Einsetzen mit *qui*, bis V. 14 der Abschluß erfolgt:

excisa ferro est — Pergamum incubuit sibi,

während wir in den anderen Tragödien diese Form der Ausmalung nur noch in den ausgesprochenen Schilderungspartien Med. 707 bis 719, 720—730 u. Phaed. 486—502, 527—539 antreffen. Vgl. darüber S. 49 u. 51.

Die Rede der Megara (V. 279—308) stellt ebenfalls ein durch ihre Angst motiviertes Selbstgespräch dar, das keineswegs die Form eines Affektablaufes zeigt. Die langen Schilderungen fehlen hier, da ihre Anwendungsmöglichkeit durch die vorhergehende Rede schon verbraucht ist. Dafür wird die Situation durch weit ausgeführte Anrufe an den Gatten (V. 279—293) und eine Reihe von Bitten an die Götter (V. 299—302) ausgemalt. Die Eigentümlichkeiten dieser Reden zeigen sich noch deutlicher bei einem Vergleich mit dem H. f. des Euripides. Am auffälligsten ist die Verschiedenheit der Ausführung des Prologes. Bei Euripides finden

wir ein Wechselgespräch zwischen Amphitruo und Megara, Iuno tritt erst auf dem Höhepunkte des Glückes des Hercules auf, um ihn durch die Lyssa in das tiefste Unglück zu stürzen. Seneca hat für diese höchste dramatische Kunst kein Empfinden — vgl. darüber Leo obs. crit. 160 — er vereinfacht und vergröbert die Handlung, indem er Iuno im Prolog auftreten und die ganze kommende Handlung darlegen läßt. Er folgte damit zugleich seiner Neigung, die Exposition in einer großen Prologrede zu geben. Im Unterschied jedoch zum H. O. und den meisten anderen Dramen, in denen die gesamte Exposition im Prolog gegeben wird, damit sich an ihn die für sich stehende dom.-nutr.-Szene unmittelbar anschließen kann, dienen hier die beiden Reden der ersten Szene der weiteren Exposition, indem sie die schlimme Lage der Angehörigen des Hercules, in die sie durch Lycus geraten sind, darlegen. Diese Reden gehören also zu der Handlung und stehen nicht für sich selbst da; ein Eigenleben besitzen sie nur in den pathetischen Schilderungen. So ist die lange Beschreibung der Mühsale des Hercules in der Rede des Amphitruo Senecas Eigentum, und ebenso steht es mit den weiten Ausführungen in der Rede der Megara.

Auch im Folgenden finden sich keine selbständig ausgeführten Szenen, obwohl Seneca den Lycus recht wohl in einer der des Thy. ähnlichen dom.-nutr.-Szene hätte vorführen können, in der Lycus den Entschluß faßte, die Kinder des Hercules und seine Gattin zu töten, während eine andere Person ihn davon abzuhalten suchte. Die Szene bietet aber eine noch kompliziertere Handlung als bei Euripides; bei diesem tritt nämlich Lycus sofort mit dem Entschluß auf, die Verwandten des Hercules zu töten, während er bei Seneca zunächst versuchen will, Megara zur Gattin zu bekommen, und erst nach ihrer Weigerung sie zu töten beschließt. Euripides hat der Auseinandersetzung zwischen Lycus und Amphitruo die Form eines ἀγών gegeben und Seneca ahmt ihm darin nach; vgl. die Worte des Amphitruo (V. 440)

partes meae sunt reddere Alcidae patrem,

die sich an die Verse des Euripides H. f. 171—172 anschließen:

τὸ δ'εἰς ἔμ', Ἡράκλεις, ἐμοὶ μέλει
λόγοισι τὴν τοῦδ' ἀμαθίαν δεῖξαι.

Auch in den anderen Partien des Dramas wird die zusammenhängende Handlung nicht unterbrochen, selbst der Bericht des Theseus über die Unterwelt (V. 658 ff.) steht nicht für sich abgeschlossen da; Theseus wird immer wieder durch Fragen auf

Neues hingelenkt, während sonst die Greuelberichte keine Unterbrechung aufweisen[37]).

Die letzten Verse, 1138 bis zum Schlusse, bieten besonders viele Motive, die wir später in den Affektabläufen wiederfinden. Gleich die erste Rede des Hercules in diesem Abschnitt (V. 1138 bis 1186) erinnert mit ihren rhetorischen Fragen und Ausrufen stark an die Partien des H. O., in denen Hercules über sein Leiden klagt. Ganz im höchsten Affekt sind V. 1202—18 gesprochen — vgl. Amphitruos Worte darüber (V. 1219—21)

nondum tumultu pectus attonito carens
mutavit iras quodque habet proprium furor
in se ipse saevit.

Sie enthalten eine Aufreihung von Todesarten in der uns aus der dom.-nutr.-Szene des H. O. bekannten Weise; doch erhebt sich der Affekt nirgends über die Handlung hinaus.

Die Unterschiede dieses Stiles, den ich den Pathosstil nennen möchte, von dem den H. O. beherrschenden Affektstil sind nach dieser Betrachtung deutlich erkennbar. Im H. O. sind die rhetorischen Kunstmittel, wie Auxesis, Anrufe und Schilderungen in den Affekt hineingezogen und ihm dienstbar gemacht, während sie in dem Pathosstil des H. f. nur äußerlich zur Ausschmückung von Schilderungen angewandt werden und damit einer breiteren Ausgestaltung fähig sind, woraus sich wiederum der Zwang, abrupte Übergänge anzuwenden, wie wir sie im Prooemium V. 19 u. V. 30 vorgefunden haben, ergibt. Vor allem finden sich in dem Pathosstil aber die charakteristischen geschlossenen Reden und Szenen nicht; wir haben vielmehr im H. f. eine im engen Anschluß an das euripideische Vorbild ausgeführte durchlaufende Handlung vor uns, in der sich Senecas Eigenheiten nur in der Ausführung einzelner pathetischer Motive zeigen. Schon von hier aus wäre der Schluß zwingend, daß der Affektstil, der sich in den dom.-nutr.-Szenen zeigt und den H. O. ganz beherrscht, eine spätere Entwicklungsstufe Senecas darstellt. Nun ist es aber ohnedies sicher, daß der H. O. erst nach dem H. f. geschrieben ist[38]). Also können wir eine Entwicklung von dem Pathos- zu dem Affektstil mit Sicherheit behaupten. Sie mußte sich mit innerer Notwendigkeit ergeben, denn im Pathosstil sind schon alle Momente des späteren Stils enthalten; sie dienen hier jedoch nur der pathetischen Ausmalung von Handlungsszenen. Die Affekte drängten

[37]) Vgl. S. 52. Eine wohlbegründete Ausnahme findet sich Thy. 623 ff., vgl. S. 61.

[38]) Vgl. den Nachweis Leos, obs. crit. 50/1.

indessen zu einer selbständigen Darstellung und mußten so schließlich den Handlungszusammenhang sprengen, der sich dann in selbständige Szenen und Reden auflöste, wie wir sie im H. O. vor uns haben.

Die Troades haben wir schon durch einige Argumente in engen Zusammenhang mit dem H. f. bringen können[39]); so ergab sich der Schilderungsstil des Prologs durch die Auxesis V. 8—14. Dieser Stil beherrscht den ganzen Prolog. Hecuba beginnt (V. 1—6) mit einer allgemeinen Sentenz über das schwankende Glück der Hochgestellten und wendet diese dann mit großartigem Pathos auf das zerstörte Troia an (V. 6 u. 7)

columen eversum occidit
pollentis Asiae, caelitum egregius labor.

Nach der Auxesis beginnt dann mit dem den Blick auf die rauchenden Trümmer Troias lenkenden *en* (V. 15) die Beschreibung dieses Bildes. Wie im Prologe des H. f. finden wir auch hier den Affekt der Redenden nur in einem Abschnitt herrschend; V. 28—40 bezeugt Hecuba nämlich nach einem Anruf an die Gottheit und die Toten ihrer Familie, daß sie das ganze Unheil schon vorausgesehen hat; die Fülle des Unheils, das alle betroffen hat, wird durch dieses Vorauswissen auf sie allein bezogen. Die Rede geht aber nur an diesem Punkte über den Charakter einer Schilderung hinaus, es zeigt sich also dasselbe Bild, das der Prolog des H. f. bot. Mit einem *sed* (V. 41) bricht Hecuba diese Schilderung ab, sie wendet sich nun ihrer jetzigen Lage zu, die sie V. 44 mit einem *vidi* schildert und geht schließlich zu der großartigen mit *ecce* (V. 57) eingeleiteten Beschreibung der vor ihren Augen sich abspielenden Verlosung der Gefangenen unter die Sieger über.

Die Szene V. 164—202 ist ganz mit einer Greuelschilderung des Talthybius ausgefüllt — vgl. darüber S. 12 —, die folgende (V. 203 ff.), die bis V. 352 nur zwischen Agamemnon und Pyrrhus spielt, trägt den Charakter einer Streitszene, wie im H. f. die zwischen Amphitruo, Megara und Lycus spielende. Sie geht auf das Chorlied Eur. Hec. 98 ff. zurück, in dem der Hecuba mitgeteilt wird, daß ihre Tochter geopfert werden soll[40]). Dabei wird (V. 116 ff.) von einem Streit über diesen Beschluß unter den

[39]) Vgl. S. 41 u. 42.

[40]) Welcker, Griech. Trag. 1, 180 meinte, diese Szene habe ein Vorbild in der Polyxena des Soph. gehabt. Liedloff, „Die Nachbildung griech. u. röm. Muster in Sen. Tro., Oed. u. Ag.", Jahresbericht der Fürsten- und Landesschule zu Grimma 1902, S. 7 kommt jedoch bei einer genaueren Untersuchung dieser Frage zu dem Ergebnis, daß eine ähnliche Szene in der Polyxena nicht

Griechen geredet, aber nur andeutungsweise, und der Name des Pyrrhus wird gar nicht genannt. Seneca hat diesen knappen Bericht zu einer reichbelebten Handlungsszene ausgestaltet. Es finden sich in ihr typische Übereinstimmungen mit der erwähnten Szene des H. f. So gibt Pyrrhus eine 40 Verse lange Schilderung der Tapferkeit des Achill (V. 203—243), die sich ganz ähnlich ausnimmt, wie die Schilderung des Hercules durch Amphitruo; beide Schilderungen werden als Argumente für die Berechtigung des eigenen Anspruches ins Feld geführt. Agamemnon antwortet darauf mit einer Rede V. 290 ff., die das Thema hat:

noscere hoc primum decet
quid facere victor debeat, victus pati (256 u. 257).

Vgl. damit die Worte des Lycus:

disce regum imperia ab Alcide pati (H. f. 398),

mit denen er eine längere Rede einleitet, die genau wie die des Agamemnon den Zweck verfolgt, den widerstrebenden Gegner eines besseren zu belehren.

Nach einer Auseinandersetzung zwischen Agamemnon und Pyrrhus in kürzeren Reden und endlich einer Stichomythie fällt die Entscheidung durch einen Spruch des Calchas. Diese erfolgt ebenso wenig wie die Reden aus einem Affekt heraus; wir haben vielmehr eine Handlungsszene vor uns, in der bis zuletzt zweifelhaft bleibt, wie sie ausgehen wird. Die zur Verlebendigung der Handlung angewandte Form der Streitszene finden wir später noch einmal (V. 861 ff.) in der Szene zwischen Andromache und Helena angewandt; vgl. die Worte Helenas (V. 905—906)

causam tamen
possum tueri iudice infesto meam,

die wiederum denen des Lycus:

pauca pro causa loquar / nostra (H. f. 401—2)

ganz ähnlich sind. Eine aus dem Handlungszusammenhang herausfallende Partie findet sich trotz starker Ausmalung von Affekten in dem ganzen Stücke nicht. Die Rede der Andromache V. 461—488 stellt eine in dem Rahmen der Handlung sich haltende Klage dar; ebenso bietet die Szene zwischen Ulixes und Andromache (V. 524 ff.), die bei Euripides kein Vorbild hat, nur gesteigerte Handlung.

denkbar sei und diese also für Seneca nicht Vorbild gewesen sein könne. Nun haben wir aber überhaupt bei Seneca kein Beispiel für eine Kontamination, die nur eine einzige Szene aus einem Stück übernimmt; wir müssen also annehmen, daß er diese Szene aus den kurzen Angaben des Chorliedes herausgesponnen hat.

V. Das Aufkommen des Affektstils in der Medea und Phaedra.

H. f. und Tro. sind als das Anfangsstadium in der Tragödiendichtung Senecas, in dem die Handlung betont und mit pathetischen Schilderungen und Streitszenen ausgeschmückt wird, den übrigen sechs Tragödien, in denen selbständige Affektreden auftreten, gegenüberzustellen. Diese zeigen unter sich wieder große stilistische Verschiedenheiten. Die Sonderstellung des H. O., die darauf beruht, daß sich in den anderen Tragödien eine so weitgehende Durchführung der typischen Motive nicht findet, haben wir schon betont. Aber auch die übrigen weisen keineswegs ein einheitliches Gepräge auf, es läßt sich bei ihnen eine verschieden weit gehende Auflösung der Handlung in einzelne Szenen, insbesondere Affektszenen, nachweisen. Und zwar treten hier als zwei deutlich voneinander geschiedene Gruppen die Med. und Phaed. dem Oed. und Ag. gegenüber. In den beiden letzteren Tragödien finden wir einzelne kleine Szenen, die wie lose aneinander gereihte Bilder wirken, während in der Med. und Phaed. noch die fortlaufende Handlung herrscht, die erst an einzelnen Stellen beginnt, selbständige Szenen aus ihrem Gefüge zu entlassen. Man kann von hier aus schon sagen, daß diese beiden Tragödien dem Stil des H. f. und der Tro. näher stehen, und daß wir dann im Ag. und Oed. eine Weiterentwicklung des in jenen Stücken zuerst zum Durchbruch gekommenen neuen Prinzips, in sich geschlossene Szenen zu bieten, vor uns haben. Med. und Phaed. besitzen eine große Ähnlichkeit der Anlage: Eine in Liebe rasende Frau faßt in einer Affektrede einen Entschluß, dessen Auswirkungen die Handlung des Dramas ausmachen; in beiden ist diese Rede in eine dom.-nutr.-Szene eingebaut. Ähnliche Affektreden finden sich noch an anderen Stellen; der Wechsel zwischen diesen und der Handlung angehörigen Partien ist für beide Dramen charakteristisch. Medea spricht im Prooemium zunächst eine Verfluchung des ungetreuen Iason aus und bittet die Götter, ihn zu bestrafen (V. 1—25). Es ist die typische, mit einer Anrufung von Göttern, wie wir es oft im H. O. gefunden haben, beginnende Affektrede: nur ist der Anruf länger ausgestaltet, weil Medea sich hier zunächst vorstellen und eine kleine Exposition geben muß. Alles ist aber streng in dem Rahmen des Affektes gehalten — vgl. dagegen

die langen Schilderungen der Iuno im Prolog des H. f. Der volle Affekt setzt V. 26 ein, Medea will selbst gegen ihren Feind Iason vorgehen. In einem bis V. 39 reichenden ersten Teil spricht sie ihren Zorn über das Unerhörte aus, das ihr von ihm angetan ist. Der zweite beginnt mit einer Anrede an den *animus:* vgl. V. 40 bis 41

per viscera ipsa quaere supplicio viam
si vivis, anime.

Sie überlegt nun, was sie Iason in ihrem Zorn antun soll und kommt V. 51 zu dem Entschluß:

accingere ira teque in exitium para
furore toto.

Die beiden anderen dieselbe Komposition aufweisenden Affektreden dieser Tragödie (V. 116—149 u. 397—425) haben wir im ersten Teil, S. 3 u. 4, schon behandelt; es sind die großen Reden zweier dom.-nutr.-Szenen, welche hier jedesmal einer Handlungsszene, das eine Mal der Auseinandersetzung zwischen Creon und Medea, das andere Mal zwischen Iason und Medea, vorausgehen. Diese den fortlaufenden Zusammenhang unterbrechenden Szenen stellen sich als etwas ganz anderes dar als die zwar auch von Affekten durchzogenen, aber in der Handlung stehenden Szenen der ersten Tragödien. Man vergleiche die Szene Tro. 461 ff., wo Andromache in der Angst um ihren Sohn hin und her schwankt im Suchen nach einem Versteck, oder ihre Überlegung Tro. 642 ff., ob sie ihren Sohn oder den Grabhügel ihres Gatten preisgeben soll:

quid agimus, animum distrahit geminus timor
hinc natus, illinc coniugis sacri cinis,

mit der ganz aus der Handlung herausgehobenen Stelle Med. 893 ff., wo ein ähnliches Schwanken hervorbricht. Medea feuert ihren Schmerz an (V. 895)

quid anime cessas,

überlegt dann (V. 937)

quid, anime, titubas,

bis sie schließlich zu einem von ihrem Affekt bestimmten Entschluß kommt. An einer Einzelheit tritt noch der Unterschied dieses Stils von den Pathosreden der ersten Stücke hervor; die pathetische Schilderung ist nämlich gänzlich aus den Affektreden verschwunden; es findet sich kein ausmalendes *vidi* mehr, die langen, in einer kunstvollen Sentenz endenden Auxeseis fehlen in den Affektreden ebenso wie in den Handlungsszenen — sie haben sich in die eigentlichen Schilderungsszenen zurückgezogen; so finden wir in der Erzählung der Amme über die Zaubereien Medeas eine

lange Aufzählung, die immer wieder mit einem Relativpronomen anhebt (V. 707—719 und 720—730). Die anfangs überall zur Ausschmückung angewandten Motive haben nun ihren passenden Platz erhalten und belasten die Handlung nicht mehr. Die Verselbständigung der in sich geschlossenen Szenen, die wir bei den Affektszenen bemerkten, erstreckt sich auch auf die Greuelberichte; der Bericht der Amme über die Zaubervorbereitungen der Medea (V. 670 ff.) steht ganz für sich da; die Stellung in der Handlung, die der Bericht des Theseus im H. f. durch die weiterführenden Fragen des Amphitruo einnahm, ist aufgegeben.

In der Phaed. finden wir ebenfalls eine selbständige Durchführung einzelner Affektreden[41]). Das Prooemium bietet die Eigentümlichkeit, daß es durch ein Lied des Hippolytus gegeben wird, während wir bei Seneca sonst immer den im Affekt gesprochenen Prolog finden. Man sieht zunächst keinen Grund, warum Seneca hier nicht die Phaedra genau so hätte auftreten lassen können, wie er es mit der Medea gemacht hat; beide sind ja in der auf den Prolog folgenden dom.-nutr.-Szene in der gleichen Weise verwandt. Man könnte daran denken, daß die auf diese Weise entstehende zu große Parallelität des Aufbaus beider Dramen den Dichter abgeschreckt hätte und daraus den Schluß ziehen, daß die Phaed. wegen der Ungewöhnlichkeit der Lösung das zeitlich spätere dieser beiden zusammengehörigen Dramen sei. Doch scheint hier ein anderer Grund vorzuliegen. Das auf den Med.-Prolog folgende Chorlied ist als Hochzeitslied für die Heirat Iasons mit der Creusa ausgeführt. Medea hört es und wird damit in eine klar bestimmte Situation hineingestellt, aus der heraus sie dann spricht. Dem Prooemium fehlt dagegen eine genaue Festlegung der Situation; es hat nur den Zweck, Medea gleich zu Beginn des Stückes in der ganzen Furchtbarkeit ihres Zornes vorzuführen. So konnte Medea an beiden Stellen verschiedene Gedanken vorbringen und die Gefahr war vermieden, daß beidemale dasselbe gesagt würde.

Für die Liebesraserei der Phaedra war eine solche Veränderung der Situation kaum durchzuführen. So mußte Seneca hier bei der Ausführung des Prooemiums zu einem besonderen Mittel greifen, ähnlich wie er es im Thy. und Ag. gemacht hat[42]). Den Anstoß für die Einführung des Hippolytus gab ihm das erste Chorlied des euripideischen Stückes, in welchem Hippolytus in einem Wechselgesang mit seinen Jagdgenossen vorgeführt wird. Seneca konnte

[41]) Vgl. die Behandlung der dom.-nutr.-Szene der Phaed. S. 4.
[42]) Vgl. darüber S. 62.

mit seiner Einführung freilich nicht viel für die Exposition erreichen. So muß Phaedra vor ihrer Affektrede in den Versen 85—98 sie vollenden. Phaedra beginnt mit einem für die im Affekt gehaltenen Reden typischen Anruf an die Götter und legt dann ihr Unglück, daß sie von ihrem Gatten wiederum verlassen ist, dar. Nach der Rede - vgl. darüber S. 4 , in der sie das unglückliche Lieben ihres Geschlechts beklagt, setzt in der bei Seneca üblichen Weise die Gegenrede der Amme ein (V. 129 ff.). Während diese aber in der Med. nur sehr kurz gehalten sind — in der ersten Szene nimmt die Auseinandersetzung zwischen beiden nur die Verse 150 bis 178 ein, in der zweiten umfaßt sie nur die sechs Verse 425—430 — und die Amme sich keine Mühe gibt, die Herrin von ihrem verderblichen Plan abzubringen, sondern sie nur auf die ihr drohenden Gefahren hinweist, spricht die Amme in der Phaed. ausgedehnte Suasorien, von denen jede ein besonderes Thema behandelt: sie gehen von einer Sentenz aus, führen diese eingehend durch und enden mit einer mahnenden Anwendung auf die angeredete Person. So stellt die erste Rede der Amme eine Ausführung der V. 132—135 und dann noch einmal V. 140—141 gegebenen Sentenz dar. Die zweite Rede (V. 195 ff.), in der sie auf den Einwurf der Phaedra, die Macht des Amor sei unwiderstehlich, eingeht, zeigt diesen Typus einer Themarede noch deutlicher; sie führt nur die Verse 195 u. 196 aus:

deum esse amorem turpis et vitio favens
finxit libido.

Noch auffälliger sind die langen Reden in der Szene V. 406 ff., in der die Amme den Hippolytus der Liebe der Phaedra willfährig zu machen sucht. Ihr Thema sind die Verse 440—443

quem fata cogunt, ille cum venia est miser,
at si quis ultro se malis offert volens
seque ipse torquet, perdere est dignus bona
quis nescit uti,

sie endet mit der Aufforderung V. 481 u. 482

proinde sequere vitae naturam ducem:
urbem frequenta, civium coetum cole.

Und Hippolytus erwidert mit einer ganz ähnlich aufgebauten Rede über die Freuden des Lebens in den Wäldern. Nach dem Thema V. 483—485

non alia magis est libera et vitio carens
ritusque melius vita quae priscos colat,
quam quae relictis moenibus silvas amat

folgt eine bis V. 502 reichende Auxesis, in der mit immer wieder-

holtem *non* alle Nachteile des Lebens in der Stadt abgelehnt werden. Ähnliche Perioden finden sich noch mehrere; vgl. V. 527 bis 539. Diese Reden erinnern mit ihrer weiten Ausgestaltung an die großen Reden in den Streitszenen der ersten beiden Stücke; doch stehen sie dort fester in der Handlung, während sie hier ihr Gewicht in sich selber tragen und der Handlungszusammenhang wie in der Medea zurücktritt. Jedoch konnte die wütende Rachgier der Medea, die nur auf einen Punkt losstürmt, in kleinen geschlossenen Affektszenen dargestellt werden, während in der Phaed. das Gegenspiel der liebenden Phaedra und des nichtsahnenden Hippolytus, noch dazu mit der Amme als Mittelsperson, zu längeren Szenen führt, die von dem Affekt allein nicht ausgefüllt werden konnten. In dem so entstandenen leeren Raum konnten sich nun Suasorien entfalten, die nur aus der vorliegenden Situation heraus gesprochen sind und einen geschlossenen Gedanken durchführen. Die Verschiedenheiten des Aufbaues der Med. und Phaed. sind also in der Verschiedenheit des ihnen zugrunde liegenden Stoffes begründet; das Kompositionsprinzip ist das gleiche, wie die in beiden Stücken auf den Höhepunkten auftretenden Affektreden lehren. Die erste dieser Reden in der dom.-nutr.-Szene der Phaed. haben wir schon kennen gelernt (vgl. S. 4). Die zweite nimmt die Verse 671—697 ein; es ist eine Rede des Hippolytus nach dem Liebesgeständnis der Phaedra. Er beginnt in der üblichen Weise mit einem Anruf an die Götter, in dem er seinem Entsetzen über das Ansinnen der Stiefmutter Luft macht. Die Sonne soll sich verhüllen, um diese Tat nicht sehen zu müssen; ja er will selbst sterben, weil er sich durch ihre Liebe befleckt fühlt. Der persönliche Affekt steht hier im Vordergrund; mit V. 684 beginnt dann die Hinwendung zu der Situation selbst:

dignus en stupris ego?

Die Tat der Phaedra wird in einem großen Zusammenhang gesehen; vgl. V. 687

o scelere vincens omne femineum genus.

V. 694—696 preist er diejenigen glücklich, die durch Haß und Hinterlist von Frauen zugrunde gegangen sind — diese Frau stellt ein noch größeres Schrecknis dar. In einer ebensolchen Rede wird der Affekt des Theseus vorgeführt. Als er von Phaedra hört, Hippolytus habe sie angegriffen, bricht er in einen Anruf an die Götter aus (V. 903)

pro sancta Pietas, pro gubernator poli.

Er entrüstet sich über die Tat des Hippolytus, dessen Charakter

sich nun zu dem seines mütterlichen Geschlechtes zurückgewandt habe. Der zweite Teil V. 922 ff.

silvarum incola . . . mihi te reservas?

wendet sich Hippolytus selber zu, er will ihn töten, wohin er auch geflohen ist; vgl. V. 941 u. 942

tela quo mitti haud queunt, | huc vota mittam.

Die Form des Greuelberichtes ist genau so wie in der Med. und im Gegensatz zum H. f. angewandt; der Botenbericht über den Tod des Hippolytus (V. 1000—1114) läuft ganz geschlossen ab.

Medea und Phaedra bilden also eine andere, sich über den Stil des H. f. und der Tro. erhebende Stufe der Senecadramen. Der Schilderungsstil ist überwunden; auf eine durchgehende Handlung wird nicht mehr solcher Wert gelegt, daß nicht einzelne Reden für sich stehende Höhepunkte des Affektes bildeten. Damit ist das Grundprinzip der ersten beiden Dramen durchbrochen, wenn auch von hier aus noch ein weiter Weg war zu dem Stil des H. O. mit seiner Auflösung des ganzen Dramas in selbständige Szenen.

Was das chronologische Verhältnis der Med. und Phaed. angeht, so darf man nicht etwa aus dem Auftreten der langen Themareden in der Phaed. schließen, daß in ihr eine Vorstufe des Affektstils der Med. vorliege, auf der der Affekt noch nicht rein durchgeführt, sondern mit fremden Elementen vermischt sei[43]); beide Tragödien gehören ja einer Stilgruppe an und unterscheiden sich in gleicher Weise von dem Stil des H. f. und der Tro. Der Übergang zu dem neuen Stil der Med. und Phaed. mußte schwierig sein, da Seneca mit ihm nicht nur gegenüber seinem eigenen früheren Stil, sondern auch dem seiner griechischen Vorlagen etwas Neues schuf. An einem späteren Punkte der Untersuchung wird sich denn auch ergeben, daß sich der Affektstil nicht direkt aus dem früheren Stil entwickelt hat[44]).

[43]) Eher kann man meinen, daß Seneca bei der Darstellung der verschiedenartigen Affekte jener beiden Frauen zuerst an dem besonders geeigneten Stoff der Med. einzelne Affektabläufe ausgeführt und diese Form dann weiter angewandt habe.

[44]) Vgl. S. 76.

VI. Der Bildstil des Oedipus und Agamemnon und sein Verhältnis zu dem Stil des Hercules Oetaeus.

Der Stil der Med. u. Phaed. konnte nur ein Übergang sein; die einzelnen Szenen drängten, nachdem der Handlungszusammenhang mit den Affektreden, besonders denen der domina-nutrix-Szenen und mit den Greuelschilderungen einmal durchbrochen war, nach weiterer Verselbständigung. Zugleich war Seneca damit die Möglichkeit gegeben, die seinem Publikum schon bekannte Handlung ganz zurücktreten zu lassen und nur die für ihn interessanten Teile hervorzuheben. Diese Weiterbildung haben wir im Oed. u. Ag. vor uns. In ihnen wird die Handlung nur in einzelnen kurzen Partien weitergeführt; sie bildet nur die Grundlage für Szenen mit selbständigem Inhalt. Das zum Verständnis der Situation Notwendige wird oft nur in kurzen Worten, in denen ganze Handlungsszenen zusammengefaßt werden, vorausgeschickt. So bieten die Verse 6—27 des Oed.-Prologes eine Einführung in die ganze Situation der Tragödie; von V. 28 ab aber haben wir mit der bei Seneca eigentümlichen Hervorhebung des Grausigen eine Schilderung der Pest, die Theben befallen hat. Oedipus gerät dabei in solchen Affekt, daß er (V. 71—81) darin, daß er immer noch verschont geblieben ist, einen besonderen Zorn der Götter erblickt und zu fliehen beschließt. Um diesen Entschluß wieder rückgängig zu machen, läßt Seneca am Schlusse des sonst ganz monologisch gehaltenen Prooemiums die Iocaste auftreten, die ihn (V. 81—86) zum Ausharren ermahnt. Oedipus weist dem gegenüber auf den Mut hin, den er bei der Bezwingung der Sphinx gezeigt habe (V. 87—102). Er glaubt nun, bei dem jetzigen Verderben handele es sich noch um eine Rache dieses Ungeheuers (V. 106—108) und beruhigt sich schließlich mit der Hoffnung auf die Hilfe des Phoebus.

Der Rahmencharakter des Szeneneingangs und -schlusses ist in der ersten Szene der Tragödie noch deutlicher. Sie bietet nach einer kurzen Einführung Creons zwei große Prunkreden; zuerst beschreibt dieser (V. 223—38) das Schauerliche, das er bei der Einholung des Orakels erlebte, vgl. V. 223

sit precor dixisse tutum visu et auditu horrida.

Bei Sophokles hat Creon gar nichts Schauerliches zu melden, er gibt vielmehr auf die Frage des Oedipus (V. 86)

τίν' ἡμῖν ἥκεις τοῦ θεοῦ φέρων φάτιν;

die Antwort: ἐσθλήν.

Die Eigenart Senecas bei der Verarbeitung seiner Vorlagen tritt an dieser Stelle so klar wie selten heraus. Nur durch die wenigen Verse 239—246 davon getrennt steht dann der grausige Schwur des Oedipus (V. 247—273), den Mord an Laius zu rächen. Im Oed. R. finden wir V. 224 ff. eine Anweisung an das Volk, den Täter zu melden und schließlich seine Verfluchung; das Ganze stellt einen Akt der Gerichtsbarkeit dar, während wir bei Seneca einen persönlichen Affekt, der über den Rahmen der Handlung hinausgeht und der als eine alleinstehende Affektrede stilisiert ist, vor uns haben. V. 248—257 wird eine Anzahl von Göttern in einer der gewöhnlichen, den starken Affekt ausdrückenden Aufreihungen angerufen. Alles Grausige, das Oedipus sich denken kann, soll den Mörder treffen, er soll die Taten verüben, vor denen Oedipus geflohen ist. Im zweiten, mit den Worten: *non erit veniae locus* (V. 263) einsetzenden Teile schwört Oedipus dann, daß er selber den Mörder strafen will; vgl. besonders V. 273

ut nulla sontem gratia eripiet mihi.

Die folgende Szene (V. 291—402) ist ganz Senecas Eigentum: für die Handlung bietet sie nichts. Ihr Zweck ist die Schilderung des furchtbaren Opfers, das Tiresias vollzieht und das uns durch die Beschreibung, die Manto, die Tochter und Leiterin des blinden Sehers, gibt, mitgeteilt wird; die Szene bietet also einen Greuelbericht, der jedoch nicht erst nachträglich von einem Boten erzählt, sondern unmittelbar mit der Handlung verknüpft vorgetragen wird. Eingeleitet werden die Schrecknisse mit dem aus der Technik der Greuelerzählung bekannten Erschrecken der beteiligten Person: vgl. V. 323

genitor, horresco intuens;

Tiresias bekennt (V. 328—29)

quid fari queam
inter tumultus mentis attonitae vagus?

In der Opferschau (V. 353 ff.) vollends überschlägt sich Senecas Neigung, Grausiges und Ungewöhnliches zu bieten; besonders tritt dies V. 373 ff. hervor bei der Auffindung eines lebendigen Kalbes in dem Leibe der *innupta bos*. Und dieser ganze Aufwand von Schrecknissen hat für die Handlung gar nichts zu bedeuten, denn Tiresias erklärt (V. 390 ff.)

nec alta caeli quae levi pinna secant
nec fibra vivis rapta pecoribus potest
ciere nomen; alia temptanda est via,

was er auch schon vorher wissen mußte. Jedoch wird für Seneca die Bedeutungslosigkeit der Szene für die Handlung durch die

Möglichkeit, ein geschlossenes Bild nach seinem Wohlgefallen ausführen zu können, reichlich aufgewogen. Die folgende Szene (V. 509—708) stellt nur eine Modifikation desselben Motivs, der Greuelerzählung, vor. Am Anfang und am Ende dieser Partie finden wir eine Auseinandersetzung zwischen Creon und Oedipus, die einen Rahmen für das Mittelstück, das von der Greuelerzählung ausgefüllt wird, bildet und es in die Handlung hineinstellt. Creon will zuerst das bei der Totenbeschwörung Gesehene nicht melden, wird schließlich aber dazu gezwungen. Der Abschluß wird dadurch erreicht, daß Oedipus über den Bericht Creons, er selber sei der Täter, in Wut gerät und ihn verhaften läßt. Diese dürftige Handlung ist ganz schematisch ausgeführt; das zwischen beiden Personen herrschende Verhältnis des Königs und des Untertanen bildet die Grundlage für allgemeine Sentenzen über Recht und Pflicht des Königs, die Feinheiten des Sophokles in der Charakterisierung der Personen anläßlich der ähnlichen Auseinandersetzung V. 513 ff. fallen ganz fort; Senecas Interesse gilt nur der Ausführung der langen Schilderung V. 530—658, die mit einer das Düstere hervorhebenden Ortsbeschreibung beginnt (vgl. S. 14) und dann die Totenbeschwörung des Tiresias schildert. Wieder fehlt die Betonung des Schreckens des Erzählers nicht (vgl. 585—86)

gelidus in venis stetit / haesitque sanguis

und V. 623 *fari horreo*[45]). Die Rede des Schattens des Laius (V. 626 ff.) ist der Situation angemessen im Affekt gesprochen; sie beginnt mit den typischen Anrufen, die hier aber nicht an die Götter, sondern an das Haus des Cadmus und die Vaterstadt gerichtet sind, weil die Rede ja nicht beziehungslos dasteht, sondern als Anweisung an die Thebaner über Oedipus gesprochen wird. Der erste Teil (V. 626—641) legt die Freveltaten des *rex cruentus* dar, der um den Preis des Mordes die Mutter geheiratet hat; er endet mit einer Sentenz — ob man nun die von Richter vorgenommene Umstellung der Verse 638—641 hinter 635 annimmt oder nicht. V. 642 beginnt mit der Anrede *te, te* der zweite Teil, in dem Laius nun nicht mehr bloß seinem Zorne über Oedipus Ausdruck gibt, sondern sich direkt gegen ihn wendet; er will Oedipus fassen und sein ganzes Haus vernichten. V. 647 wendet er sich wieder an die Thebaner, sie sollen den fluchbeladenen Oedipus aus ihrer Stadt vertreiben, damit der Segen bei ihnen wieder einziehen könne. Am Schluß der Rede (V. 654 ff.) kommt der Zorn des Laius noch einmal zum Durchbruch: er selber will

[45]) Vgl. S. 15.

die weitere Bestrafung des Mörders übernehmen; vgl. besonders die Schlußsentenz V. 658, die auf die Blendung des Oedipus bezug nimmt:

eripite terras, auferam caelum pater.

Diesen eingehend ausgeführten Szenen gegenüber wird die sich notwendigerweise in Handlung abspielende Entlarvung des Oedipus in drei ganz kurzen Szenen, die zusammen nur etwa 150 Verse lang sind, abgemacht. Sie spielen zwischen Oedipus und Iocaste, dann dem Corinthier, der den Tod der Pflegeeltern des Oedipus meldet, und dem alten Hirten des Laius. Ohne jeden Umschweif wird in ihnen das, was zu sagen nötig war, kurz erledigt; die Ausführlichkeit, mit der solche Szenen in den ersten Perioden Senecas behandelt wurden, ist verschwunden. In den beiden Schlußszenen kann Seneca seine Eigenheiten wieder hervortreten lassen: der Botenbericht über die Blendung des Oedipus (V. 915—979) wird mit einer typischen Greuelschilderung gegeben. Die Rede, in der Oedipus sich zu seiner Tat anstachelt, gibt der Bote direkt wieder: doch fehlt hier der gewohnte doppelte Aufbau, weil durch die Stellung in dem Berichte die Darstellung des Affektes, die sonst den ersten Teil der Affektrede ausmacht, schon vorweggenommen ist. Wir haben nur den zweiten Teil vor uns, der die Überlegung des Oedipus enthält, auf welche Weise er sich töten soll. Mit wiederholten Anreden an den *animus* geht er verschiedene Todesarten durch und endet schließlich bei dem sofort ausgeführten Entschluß, sich die Augen auszureißen — in diesem einen Zug fassen wir den ganzen Seneca, dem das Schreckliche der Blendung nicht grausig genug ist.

Bemerkenswert ist, daß diese Schilderung so allein steht wie sonst keine; ohne ein Wort der Einführung und ohne jede Unterbrechung bringt der Bote seinen Bericht vor. Auch die lange Beschreibung des Creon (V. 530—658), die fast 130 Verse umfaßt, weist nicht eine Unterbrechung auf, obwohl sie aus verschiedenen Teilen, der Ortsbeschreibung, der Schilderung der Beschwörung und der Wiedergabe der Worte des Laius besteht, und damit die Gelegenheit für weiterführende Fragen gegeben war. Das zeigt deutlich die vollendete Typik dieser Szenen, die wie geschlossene Bilder wirken. Und das ist überhaupt der Charakter sämtlicher Szenen des Oed.; sie stellen einzelne aneinandergereihte Bilder dar, in denen Seneca das für ihn Wichtigste ausgeführt hat[46]).

[46]) Vgl. W.-H. Friedrich a. a. O. 92, der bei der Behandlung des Oedipus zu dem Ergebnis kommt, daß bei ihm eine sehr weitgehende Auflösung des Dramenkörpers festzustellen ist.

Der Handlungszusammenhang bildet nur noch den Faden, an dem einzelne Glanzstücke aufgereiht werden. Das war erst möglich, nachdem jener Zusammenhang in der Med. u. Phaed. durch die Affektszenen unterbrochen war, denn erst nach der Sprengung dieser Fessel konnten die anderen Szenen, die die Kraft, sich zu verselbständigen, in diesem Maße nicht besaßen, zu selbständigen Bildern ausgestaltet werden.

Die Schlußszene (V. 998—1061) bringt das Zusammentreffen zwischen Oedipus und Iocaste und als Hauptstück deren Tod. Er wird von einer der Todesrede der Deianira (H. O. 984—1024) sehr ähnlichen Affektrede eingeleitet, in der sie ihre schreckliche Lage ausspricht und den Entschluß faßt, zu sterben. V. 1031 wendet sich dieser Affekt der Ausführung zu:

mors placet: mortis via / quaeratur;

sie fordert ihren Sohn auf, sie zu töten. Schließlich wendet sie sich mit dem Anruf V. 1038 an ihre *dextra* und stößt sich in nicht zu überbietender Grausigkeit das Schwert in den Leib,

qui virum et gnatos tulit (V. 1039).

Im Agamemnon finden wir ebenfalls die Bildszenen, die eine Situation länger ausführen und auf der anderen Seite die kurzen, nur das Nötigste bringenden Handlungsszenen. Der von dem Schatten des Thyestes gesprochene Prolog enthält keine Affektrede, weil die folgende Handlung ja nicht aus einem Affekte des Schattens entspringt; er stellt vielmehr eine mit persönlichem Affekt vorgetragene Schilderung der Greuel des Tantalidenhauses dar, vgl. V. 5—6

en horret animus et pavor membra excutit:
video paternos, immo fraternos lares.

In den nächsten beiden Szenen finden wir zwei geschlossene Affekte vor; die erste (V. 108—225), die zwischen Clytemnestra und der nutrix spielt, haben wir S. 5 bei der Besprechung der dom.-nutr.-Szenen schon behandelt. Sie dient nur der Darstellung des Affektes, der durch die Einreden der Amme weiter gesteigert wird. Trotz des festen Entschlusses der Clytemnestra sehen wir in der nächsten Szene V. 239 ff., daß sie auf einmal ganz anderen Sinnes geworden ist, ohne daß ein Grund dafür angegeben würde, denn die Verse bringen keine Motivierung, sondern sprechen nur die Tatsache aus, daß sie plötzlich wieder Liebe zu ihrem Gatten empfindet und es bedauert, ihm untreu geworden zu sein. Diese Szene soll nicht der Darstellung ihres Ethos dienen, sondern eine andere Stufe des Affektes vorführen. Dieses Schwanken und Zurückschrecken vor dem Grausigen der Tat ist ja ein überall

wiederkehrendes Motiv. nur finden wir es hier durch die Einführung des Aegisthus als eines Partners für diese Gedanken. die an den anderen Stellen im Selbstgespräch geäußert werden. zu einer ganzen Szene ausgeweitet. Daß wir es nur mit einer Ausführung des Motivs von dem Absinken und Wiederanschwellen des Affektes zu tun haben. zeigt das ebenso plötzliche und unmotivierte Einsetzen wie Aufhören dieser Stimmung. Alle Einwände des Aegisthus haben nichts genützt. Clytemnestra verteidigt ihre neue Absicht hartnäckig — auf einmal. als Aegisthus schon resigniert. läßt sie ihren Entschluß fahren und lenkt wieder in die Bahnen des alten Affektes ein (V. 306—307).

Nach diesen beiden geschlossenen Szenen finden wir in einer dritten (V. 392a—588) den großartigen Greuelbericht des Eurybates. der ohne jede Unterbrechung abläuft (V. 421 ff.)[47]. In der zweiten Hälfte der Tragödie findet sich nur noch der Wahnsinn der Cassandra weiter ausgeführt. Er wird in der gewohnten Weise vorgeführt. indem zunächst der Chor (V. 710—719) das Aufkommen des Wahnsinns anzeigt und dann Cassandra die Bilder. die sie in der Vision vor sich sieht. die *fatalis Ida*. die kommende Ermordung des Agamemnon. die Schatten der Unterwelt. beschreibt. Es fehlen auch die auf dem Höhepunkt des Affektes auftretenden Eumeniden nicht (V. 739). Mit V. 775 ist diese Schilderung des Wahnsinns zu Ende. Die Handlung ist dadurch nicht weiter getrieben worden. Sie läuft am Ende des Stückes (V. 781 ff.) in der uns schon aus dem Oed. bekannten Weise in einer Reihe kleiner Szenen ab. Agamemnon tritt V. 781—807 kurz auf. um dann zum Tode zu gehen. Ebenso rasch vollzieht sich die Übergabe des kleinen Orestes an Strophius durch Electra und der Schluß der Tragödie mit der Fortschaffung der Electra und Cassandra. Etwas weiter ausgeführt ist nur die Szene V. 867 ff.. in der die Ermordung des Agamemnon von Cassandra im *furor* geschaut wird: wir haben hier die Verbindung eines Greuelberichtes mit einer Wahnsinnsszene.

Wir finden im Ag. denselben Aufbau. den der Oed. bot: nur das für einzelne Glanzstücke Verwertbare wird hervorgehoben: alles andere tritt zurück. Im Ag. ist zwar eine weitergehende Durchführung der Affektszenen wahrzunehmen. doch ist dies auf die Verschiedenheit der den beiden Tragödien zugrunde liegenden Stoffe zurückzuführen — die Handlung des Oed. konnte eben nicht von dem Affekte einer Person abhängig gemacht werden.

[47]) Vgl. dazu S. 15.

und so muß die dom.-nutr.-Szene in ihm fehlen. Wohl aber war dies im Ag. möglich; allerdings mit der charakteristischen Verschiebung gegenüber der griechischen Fabel, daß Clytemnestra noch stärker in den Vordergrund gerückt wurde.

Auch bei diesen beiden Tragödien läßt sich über ihre gegenseitige Reihenfolge nichts ausmachen. Ihre Zusammengehörigkeit innerhalb des Gesamtwerkes aber ist ganz klar; einmal wegen der gleichen Art der Ausführung in den längeren für sich stehenden und den kürzeren Handlungsszenen, dann wegen der nur in diesen beiden Tragödien in den Chorliedern verwendeten absonderlichen Versmaße, aus denen schon Leo obs. crit. 133 die Zusammengehörigkeit dieser Tragödien gefolgert hat. Vgl. darüber S. 64.

Die Umgestaltung der fortlaufenden Handlung der Vorlagen zu einzelnen Bildern, die der Oed. u. Ag. zeigen, konnte nicht weiter getrieben werden. Es lag aber schon in der Entwicklung dieses Stils ein ihn weiterführendes Moment. Die einzelnen Bilder waren ja nur möglich gewesen, nachdem der Handlungszusammenhang in der Med. u. Phaed. in einzelnen Szenen gesprengt war. Im Oed. u. Ag. sind nun alle Szenen auf die gleiche Stufe gerückt worden, aber das innere Gewicht der Affektszenen, von denen die Auflösung des Handlungszusammenhanges vor allem ausgegangen war, mußte dazu führen, daß sie weiter ausgestaltet wurden und Senecas Produktion nicht in einer bloßen Umsetzung der von seinen Vorlagen gebotenen Handlung in einzelne Bilder versandete. Im Gegensatz zu den kurzen Bildern im Oed. u. Ag. mußten sich schließlich größere affektbeherrschte Komplexe herausbilden. Dieses Entwicklungsstadium liegt im H. O. vor. In ihm sind alle Szenen wie im ersten Teil des Oed. u. Ag. verselbständigt, so die weit ausgeführte dom.-nutr.-Szene, dann die Sterbeszene der Deianira, die Auftrittsreden des Hercules und schließlich die Klagen der Alcmene. Sie alle sind von Seneca entweder völlig neu geschaffen oder grundlegend umgestaltet; die Benutzung der griechischen Vorlage ist eine viel freiere als in den ersten Stücken, von denen besonders der H. f. nur vereinzelte Abweichungen aufweist. Aus den in der Med. u. Phaed. zum Durchbruch gekommenen, im Oed. u. Ag. das ganze Drama überspinnenden Einzelszenen haben sich hier große von dem Affekt getragene Partien entwickelt. Damit hat Senecas Stil sein Ziel erreicht; die in der ersten Periode mit rhetorischen Mitteln ausgeschmückte Handlung bildet jetzt nur noch die Grundlage für die großen Affektszenen.

VII. Die Ausbildung der Affektszenen im Thyestes.

Der Thyestes erweist durch seine dom.-nutr.-Szene[48]) seine Zugehörigkeit zu der zweiten Gruppe der Senecatragödien (Med., Phaed., Oed., Ag., H. O.). Nach der Affektrede des Atreus und der Auseinandersetzung mit dem satelles finden wir in ihr eine Rede des Atreus (V. 220—244), die den Entschluß, sich an dem Bruder zu rächen, bestätigt, ähnlich wie in der dom.-nutr.-Szene des Ag. (V. 108 ff.) die große Rede der Clytemnestra am Ende steht. Doch läßt Seneca die Szene mit dem überleitenden Gedanken V. 244

profare dirum qua caput mactem via

in eine Beratung, wie der Racheplan ausgeführt werden soll, übergehen. Das für solche Gelegenheiten typische Schwanken des Affektes, der bald die Tat will, bald wieder vor ihr zurückschreckt, findet sich auch hier (V. 283—286 und am Ende, V. 324—325, noch einmal). Wir haben hier also nicht nur ein knappes Bild vor uns, sondern eine um den Affekt herum aufgebaute Ausführung der Situation. Die beiden folgenden, zwischen Thyestes und seinen Söhnen (V. 404—490) und zwischen diesem und seinem Bruder Atreus (V. 491—546) spielenden Szenen weisen dagegen einen deutlichen Bildcharakter auf, vgl. das im Anfang beider im dritten und im vierten Verse stehende *cerno*, mit dem die Personen bei ihrem Auftreten die vorliegende Situation, aus der heraus sich dann die Szene entwickelt, schildern. Hier zeigt sich die Verwandtschaft des Stils des Thy. mit dem Bildstil des Oed. u. Ag.; mit jeder neuen Szene werden wir vor eine neue, in sich geschlossene Situation gestellt, deren Spannungen von vornherein gegeben sind und keine Vermehrung innerhalb der Szenen erfahren. Damit ist ein scharfer Gegensatz gegen die Med. u. Phaed. gegeben, bei denen allein die dom.-nutr.-Szenen sich aus dem Handlungszusammenhang herausheben. Doch ist auch gegenüber dem Oed. u. Ag. ein Unterschied zu bemerken, in deren Szenen — und das ist besonders im Oed. der Fall — ein ruhiges Ausmalen der bildartig empfundenen Situation vorherrscht, während sich im Thyestes die Situation durchgehend aus dem Affekt der Personen

[48]) Vgl. über die zwischen Atreus und dem satelles spielende Szene S. 5.

heraus entwickelt. Thyestes bricht seine Einführungsrede V. 412 bei dem Gedanken an den Bruder unvermittelt ab und wird von einer gewaltigen Erregung ergriffen; er will mit den Seinen wieder fliehen und schreitet nur zögernd weiter. Wir haben hier einen wirklichen Affektausbruch vor uns; die von seinem Sohn V. 421 bis 422 gesprochenen Worte fallen in die Pause zwischen dem ersten und zweiten Teil der Affektrede, denn V. 423 setzt Thyestes mit einem Anruf an den *animus* von neuem ein, er überdenkt seine Lage noch einmal und kommt zu dem Entschluß, lieber wieder zu fliehen. Wir erhalten hier eine wertvolle Bestätigung der Richtigkeit der von uns erschlossenen Disposition der Affektreden; die Zweiteilung ist so scharf, daß hier in die Fuge zwei beiseite gesprochene Verse ohne weiteres eingeschoben werden können. Die Szene endet mit der aus diesem Affekt sich ergebenden Auseinandersetzung mit den Söhnen. Auch die folgende Szene geht über den Charakter der ruhig ausgemalten Bildszenen des Oed. u. Ag. hinaus; auf die Rede des Atreus, in der er seine Befriedigung über das Kommen seines Bruders ausspricht, folgt nämlich eine Unterredung mit diesem, die durch die Hinterlist des Atreus eine besondere Spannung erhält.

Der Bericht des Boten (V. 623 ff.) über die Abschlachtung der Kinder durch Atreus wird durch zahlreiche Fragen des Chores unterbrochen und zeigt damit ein von den vielen Greuelberichten der anderen Stücke (H. f. u. Tro. ausgenommen) abweichendes Bild. Doch wird in allen anderen Berichten meist nur Nebensächliches behandelt, sie dienen nur der Ausschmückung, während hier die Tat, um die sich das ganze Drama dreht, und die in der Medea und den meisten anderen Stücken offen ausgeführt wird, berichtet wird. So kommt es, daß die Zuhörer den Bericht nicht ruhig anhören, sondern ihn immer wieder mit teilnehmenden Fragen unterbrechen. Die deutlich hervortretende Form der Greuelschilderung[49]) muß sich der Aktualität dieses Berichtes, die über die aller anderen hinausgeht, anpassen, und so entsteht eine von Affekten belebte weiter ausgestaltete Szene.

Der letzte Teil des Dramas wird von zwei kurzen Bildern eingeleitet, in denen uns Atreus und sein Bruder vorgeführt werden. Der eine ist erfüllt von dem Hochgefühle des erreichten Zieles: vgl. V. 889

bene est, abunde est, iam sat est etiam mihi,

während Thyestes schon von der Ahnung kommenden Unheils

[49]) Vgl. darüber S. 15.

bedrückt wird. Schließlich treffen beide in einer gewaltigen Szene aufeinander. Sie wird zunächst von der immer stärker werdenden Unheilsahnung des Thyestes getragen, bis sie ihren Höhepunkt in einzelnen affekterfüllten Ausbrüchen des Thyestes erreicht, die allerdings nicht die Form von selbständigen Affektabläufen annehmen. Diese Kraft der Verselbständigung besitzen innerhalb einer Szene, die nicht allein der typischen Darstellung eines Affektes dient, nur Reden, die zu einem Entschluß hindrängen, wie die Rede der Iocaste Oed. V. 1024; der Leidensaffekt dagegen muß, um selbständige Reden zu bilden, in einer besonderen Szene vorgeführt werden, wie es z. B. H. O. 1131 ff. geschieht.

Damit können wir den Thyestes in die von uns nachgewiesene Entwicklung vom Bildstil zum Affektstil einreihen und können ihm seinen Platz hinter dem Oed. u. Ag. anweisen. Deren Besonderheit, die einzelne Szene als Bild auszuführen, wird in ihm durchgehend angewandt; doch hat sich der strenge Schematismus der Ausführung gelockert und einer ausführlichen Affektdarstellung Platz gemacht. Damit ist ein Schritt zum H. O. hin mit seiner noch weitergehenden Ausgestaltung der Einzelszenen getan. Eine so weitgehende Ausgestaltung der einzelnen Affektszene wie im H. O. liegt im Thy. noch nicht vor, in dem der Ablauf des Dramas vielmehr durch die auf ein Ziel gerichtete Handlung bestimmt wird, doch zeigt besonders das Prooemium Ansätze dazu. Wie im Ag. tritt hier eine *umbra* als Prologfigur auf. Der Grund dafür ist in den beiden Stücken der gleiche, nämlich das Bestreben, die Hauptpersonen des Stückes, die hier nicht auftreten konnten, wenn es nicht zu einer Dublette der Reden im Prolog und der gleich folgenden dom.-nutr.-Szene kommen sollte, durch eine wichtige Person, die dennoch im weiteren Verlauf nicht mehr aufzutreten brauchte, zu ersetzen[50]). Im Agamemnon finden wir den Schatten des Thyestes, der sich (V. 1—4) nach der Art einer euripideischen Prologfigur einführt. Wir haben hier ein dem Stil der übrigen Tragödie entsprechendes, fein disponiertes Bild vor uns; mit V. 4

fugio Thyestes inferos, superos fugo

ist das Motiv für sein Auftreten gegeben; an denselben Vers knüpft aber auch (V. 53) die Begründung für sein Abtreten an: er bringt die Oberwelt in Verwirrung, die Gestirne bleiben stehen. Der Zweck seines Auftretens ist, seinen Nachkommen zur Rache für den an ihm verübten Frevel anzufeuern; vgl. V. 48—49

causa natalis tui, / Aegisthe, venit.

[50]) Vgl. dazu das Prooemium der Phaed. S. 49.

Damit ist die ganze folgende Handlung unter diesen Affekt, der seine Rede motiviert, gestellt.

Von diesem Prooemium und überhaupt von dem aller anderen Senecastücke — das des Oed. ist in Wahrheit auch ein Monolog[51]) — unterscheidet sich das des Thy. durch seinen dialogischen Aufbau. Dieser ist bedingt durch die Art des Affektes des Schattens. Im Ag. kommt der Schatten des rachgierigen Thyestes aus sich heraus zu einer Aufforderung, den Frevel zu vollbringen, während hier der des Tantalus von Entsetzen erfüllt ist über sein Geschick und darüber, daß er neues Unglück über sein Geschlecht bringen soll. Den sich damit ergebenden Dialog führt Seneca aus in längeren Streitreden zwischen dem Schatten und einer Furie, die teilweise die Form selbständiger Affektreden annehmen. Die V. 1—23 umfassende Auftrittsrede des Schattens enthält V. 1—12 eine Reihe von Fragen, in denen er seiner Furcht Ausdruck gibt, einem noch schlimmeren Schicksal zu verfallen. Der zweite Teil (V. 13 ff.) wird mit der die Gedanken des ersten zusammenfassenden Frage eröffnet:

in quod malum transscribor?

Die Erregung des Schattens verliert sich aber nicht wieder in eine neue Reihe von Fragen, sondern stellt sein Schicksal in den Zusammenhang der Verruchtheit des ganzen Pelopidenhauses. Trotz der Anrede an den Schatten bildet auch die Rede der Furie (V. 23—67) eine selbständige Rede. Der Befehl, das Haus mit Wahnsinn zu erfüllen, wird zu einer langen Ausführung der Greuel, die in dem Pelopidenhause geschehen sollen, erweitert. Mit einer neuen Hinwendung an den Schatten beginnt (V. 52) der zweite Teil, der zu dem Verbrechen, das nun in dem Hause geschehen soll, auffordert. Der Prolog endet dann nach der Art aller Affektszenen mit heftigen Reden und Gegenreden der beiden Personen.

Die verschiedenartige Durchführung desselben Motivs im Ag. und Thy. läßt einen Schluß auf die Abfolge dieser beiden Stücke zu. Man wird von vornherein geneigt sein, die kompliziertere Form des Thy.-Prologes als die spätere anzusetzen gegenüber der einfacheren des Ag., die sich in dem Rahmen der sonst bei Seneca üblichen Prologtechnik hält. Weiter aber stellt seine vollständig in Affektreden durchgeführte Disposition gegenüber dem im Ag.-Prooemium herrschenden Bildstil einen Fortschritt dar, der diese Vermutung zur Gewißheit erhebt.

[51]) Vgl. S. 53.

VIII. Die Ordnung der Tragödien nach anderen Gesichtspunkten.

Von einer ganz anderen Seite her werden die Ergebnisse dieser Untersuchung bestätigt. Münscher hat eine Bestimmung der Chronologie der Senecadramen vorgenommen, indem er aus der verschiedenartigen Metrik der Chorlieder eine Entwicklungsreihe zu gewinnen suchte[52]). Er knüpft dabei an eine Vermutung Leos[53]) an, der die Chorlieder des Oed. und Ag. mit ihren komplizierten, auf Grund der Derivationstheorie aus horazischen Maßen abgeleiteten Metra dem jungen Seneca hatte zuschreiben wollen mit der Begründung: *neque cuiquam nisi adulescentulo qui vix ludum superarit haec carmina adscribi posse peritissimum quemque sensurum esse confido.* Münscher kommt bei einer Betrachtung der gesamten Tragödien zu einer Gegenüberstellung der stichisch verwendeten horazischen Versmaße im H. f. und in den Tro. und der polyschematischen Lieder in Med., Phaed., Oed. und Ag., von denen sich die beiden letzteren Dramen noch durch eine besondere Neuerung hervorheben, nämlich durch eine Mischung horazischer Verse und Versstücke. Lassen wir zunächst den Thy. aus dem Spiele, so gelangen wir zu dem für uns sehr wichtigen Ergebnis, daß sich bei dieser Art der Betrachtung genau dieselben Gruppen von je zwei Stücken ergeben, die wir oben festgestellt haben. Auch dem Gedanken Münschers, daß eine Entwicklung von den einfacheren zu den komplizierteren Maßen anzunehmen sei, wird man zustimmen müssen, so daß sich bei beiden Untersuchungsmethoden eine weitgehende Übereinstimmung und gegenseitige Bestätigung ergibt. Für eine Behandlung des H. O. konnte aber die metrische Untersuchung Münschers nicht ausreichen. Jenes Drama weist nämlich dieselben und noch einfachere Metra auf als die Tragödien der ersten Epoche, genau wie der Thy., den Münscher deswegen als das früheste Werk Senecas ansprechen will. Da nun aber der H. O. unmöglich ein Jugendwerk Senecas sein kann, sucht Münscher ihm eine besondere Stellung durch den Hinweis zu geben, daß er in der freien Verwendung lyrischer Formen außerhalb des Chorliedes über alle anderen Stücke Senecas hinausgehe (a. a. O. 113). Doch ist das Auftreten der Iole im Prooemium durch

[52]) Philol. Suppl. 16, 1922, 84—94.
[53]) Obs. crit. 133.

die Schwierigkeiten der Exposition des H. O. bedingt. Seneca konnte sie aber nur mit einem Liede auftreten lassen, da sie sich ja mit dem Chor zusammen auf der Wanderung nach Trachis befindet, Trimeter also in Responsion zu dem Chorlied ungeeignet waren. Auch der Klagegesang der Alcmene ist an seinem Orte gar nicht auffällig, so daß der Verwendung dieser Form, die ja schon Tro. 705—35 auftritt, gar nichts zu entnehmen ist. Stellen wir aber die Metra der Chorlieder des H. O. und des Thy. zusammen, so ergibt sich das Überraschende, daß sie ganz genau übereinstimmen. Das erste Chorlied beider Stücke bietet kleine Asklepiadeen; das zweite des Thy. und das dritte des H. O. ist in Glykoneen abgefaßt; das dritte des Thy. und das vierte des H. O. in sapphischen Elfsilbnern, wobei sich noch die Übereinstimmung ergibt, daß beide mit einem Adoneus schließen; das vierte des Thy. und das zweite des H. O. in Anapästen. Es ergibt sich also bei einer genauen Durchführung von Münschers Methode eine volle Bestätigung der von uns gewonnenen Ergebnisse auch in bezug auf die Zusammengehörigkeit des Thy. und H. O. Für die Entwicklung Senecas folgt daraus, daß er allerdings, wie Leo vermutete, in seiner letzten Periode die Verstiegenheiten der Metra des Oed. und Ag. wieder abgelegt hat. Von unserer Kenntnis des Stils des Oed. und Ag. aus läßt sich sogar der Grund für diese Erscheinung angeben. In diesen beiden Tragödien sind nämlich auch die Chorlieder von der Tendenz, einzelne Bilder zu bringen, bestimmt. So finden wir Oed. 403—508 ein bis ins einzelne ausgeführtes Kultlied auf Bacchus, das mit der Tragödie selber in keinem Zusammenhang steht, und das die kompliziertesten Metra zur weiteren Ausschmückung der an sich schon reich ausgestalteten Szene zeigt. Dasselbe läßt sich sagen über die drei anderen diese Metrik aufweisenden Lieder Oed. 709—763, Ag. 808—866 und Ag. 589—658, deren letztgenanntes mit dem Preis des Unerschrockenen, den nichts rühren kann, beginnt und in die Beschreibung der Greuel bei der Zerstörung Troias übergeht, die der Chor mit ansehen mußte, weil er nicht zu sterben verstand. Bei einer stärkeren Betonung der Affektszenen und dem gleichzeitigen Zurücktreten der nur um ihrer selbst willen ausgeführten Bilder mußten auch die weit ausgestalteten Chorlieder wieder auf das normale Maß eingeschränkt werden.

Die Vermutung Leos, Oed. und Ag. stellten die von Seneca zuerst verfaßten Werke dar, ist von W. Marx, Funktion und Form der Chorlieder in den Senecatragödien, Diss. Heidelberg 1932, 55—57 wieder aufgenommen worden. Das Chorlied Oed. 882—914

besteht nämlich aus stichischen Glykoneen, die nach der Art Catulls mit trochäischer Basis gebaut sind, während Seneca sonst die von Horaz eingeführten Glykoneen mit spondeischem Eingang verwendet, wie er sich denn überhaupt an die horazische Metrik angeschlossen hat. Nun findet sich bei Catull eine aus drei Glykoneen mit abschließendem Pherekrateus bestehende asklepiadeische Strophe, Horaz dagegen kennt nur die asklepiadeischen Strophen, in denen Glykoneen als einzelne Verse auftreten. Marx glaubt nun, Seneca sei durch die „quasistichische Glykoneenverwendung" (S. 57) Catulls zu der stichischen Verwendung dieses Maßes im Oed. geführt worden. Er meint, dies sei der Ausgangspunkt für die stichische Verwendung lyrischer Maße bei Seneca geworden und hält so den Oed. und damit den Ag. für Erstlingswerke Senecas. Hosius B. Ph. W. 44, 1933, 1233 u. 1234 übernimmt diesen Gedanken, Kranz Gnomon 9, 1933, 668 u. 669 weist ihn nicht zurück. Und doch steht es bei Seneca so, daß er Sinn für den organischen Zusammenhang einer Strophe nie besessen hat. So hat er in demselben Oedipus 110—153 die sapphische Strophe zerstört; er läßt hier längeren Reihen von Sapphikern (9 bis 13) einzelne Adoneen folgen. Die überlieferten Strophen- und Versformen sind für ihn nur Material, mit dem er nach Belieben arbeitet. Diese Grundhaltung Senecas darf man nicht aus einem äußeren Anlaß ableiten wollen. Zudem fehlt Oed. 882 ff. jeder Hinweis darauf, daß das Lied aus einer erweiterten asklepiadeischen Strophe entstanden sei: es läuft nicht einmal in einen Pherekrateus aus. Die durchgehende Reihe der Glykoneen zeigt, daß Seneca von der Absicht ausgegangen ist, das Lied in einem stichisch angewandten Maße zu dichten; daß er dafür catullische Glykoneen gewählt hat, ist Zufall.

Münscher sucht die von ihm angenommene Reihenfolge noch zu stützen durch eine Einreihung der Tragödien in das Leben Senecas. Sein von Th. Birt[54]) übernommenes Prinzip formuliert er S. 84—85 folgendermaßen: „Erst seine (Senecas) Stellung als Lehrer Neros bot ihm Anlaß und Anreiz, des Zöglings Neigung durch eigene Dichtung entgegen zu kommen: da begann er Tragödien zu dichten, um ernste Lehre in schmackhafter Form dem zukünftigen Herrscher darzureichen." Unbestreitbar ist nun, daß an einzelnen Stellen eine lehrhafte Tendenz Senecas zum Vorschein kommt, so H. f. 739 ff. mit der Anrede an die Machthaber V. 745—747

[54]) Th. Birt „ Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?", Neue Jahrb. 27, 1911, 336 ff.

sanguine humano abstine
quicumque regnas: scelera taxantur modo
maiore vestra.

Man vergleiche auch die Erwiderung des Agamemnon auf die Vorwürfe des Pyrrhus Tro. 256 ff., daß der Sieger wissen müsse, wie weit er gehen könne. Doch spricht sich an diesen Stellen nur die zur Ausschmückung und Modernisierung der Handlung herangezogene allgemeine philosophische Überzeugung Senecas aus, die er zu jeder Zeit geäußert haben kann, so daß eine besondere Beziehung, wie etwa auf den jungen Nero, nicht angenommen zu werden braucht. Vollends erscheint es als abwegig, anzunehmen, daß etwa ganze Stücke aus dieser Tendenz heraus von Seneca geschrieben seien, wie es Münscher S. 95 vom Thy. glaubt, der als abschreckendes Beispiel dafür verfaßt sei, was alles aus einem unseligen Bruderzwist entstehen könne. Es ist vielmehr aus unserer ganzen Betrachtung wohl hervorgegangen, daß Seneca ein wirklicher Dichter war, der sich von künstlerischen Motiven leiten ließ — freilich von den in seiner Zeit herrschenden.

Für die Einordnung der Tragödien in das Leben Senecas haben wir nur einen sicheren Anhaltspunkt; die Stelle bei Quint. inst. orat. VIII 3, 31 *memini iuvenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum, an „gradus eliminat" in tragoedia dici oportuisset*, was Cichorius[55]) richtig auf eine mündliche Vorrede vor einer Rezitation deutet. Der Zeitpunkt ist von ihm dadurch, daß Quintilians Geburtsjahr 35 feststeht, Seneca 49 aus der Verbannung zurückkehrte und Pomponius 50/51 Statthalter in Germanien war, ziemlich genau bestimmt: es muß etwa das Jahr 52 gewesen sein. Damals hat Seneca also eine Tragödie vorgelesen, die wohl gerade vorher geschrieben war. Die Nachricht Tac. Ann. XIV 52, daß Neider Senecas ihn bei Nero anzuschwärzen suchten mit der Behauptung: *carmina crebrius factitare, postquam Neroni amor eorum venisset* ist nicht so eindeutig. Münscher[56]) hat sie in Anlehnung an Birt so gedeutet, daß Seneca nach Neros Regierungsantritt mehr Tragödien gedichtet habe, weil wir aus Sueton Nero 10 wissen, daß Nero zu jener Zeit Gedichte rezitiert hat. Doch muß jene Tacitus-Stelle eine aktuellere Beziehung haben, und man wird O. Herzog[57]) recht geben müssen, der sie mit Tac. Ann. XIV 16 *carminum quoque studium adfectavit*

[55]) Röm. Stud. 1922, 426. Vgl. auch Münscher Burs. Jahr. Ber. 192, 1922, 214.
[56]) A. a. O. S. 84.
[57]) Rh. M. 77, 1928, 55.

(sc. Nero) zusammenstellt und jene Worte dahin deutet, daß Seneca nach dem Jahr 59, auf das sich Tacitus hier bezieht, einige Tragödien verfaßt habe. Welche Tragödien das waren, läßt sich nicht sagen, auch ist damit über den Beginn der Dichtung Senecas nichts ausgemacht. Es besteht kein Hindernis, mit den ersten Tragödien Senecas bis in die Zeit der Verbannung hinabzugehen, denn die Stelle de brev. vit. 16, 5, in der Seneca sich gegen den *furor poetarum* wendet, *quibus visus est Iuppiter voluptate concubitus delenitus duplicasse noctem*, darf nicht, wie Münscher S. 84 meint, so ausgelegt werden, als ob Seneca damals nichts Dramatisches geschrieben haben könne, weil er sonst die „lange Nacht" und ähnliche Unrichtigkeiten selbst hätte verbreiten müssen. Diese Stelle bietet ja nur ein überraschend neu eingeführtes Argument einer längeren Beweisführung und darf keinesfalls aus diesem Zusammenhang herausgenommen und zu einer theoretischen Auseinandersetzung Senecas mit der Tragödie ausgedeutet werden. Sodann mußte es einem Manne, der zu gleicher Zeit die Leichenrede für Claudius und die Apocolocyntosis verfaßt hat, ohne weiteres möglich sein, trotz solcher Äußerungen über die Dichter selber zu dichten.

Wegen der Ähnlichkeiten einzelner Motive der Nenia der Apocolocyntosis und verschiedener Klagelieder des H. f. und der Tro. hat man schon vor Münscher diese Lieder miteinander in Beziehung zu bringen gesucht[58]). Doch sind diese Ähnlichkeiten nicht so weitgehend, daß überhaupt von einer Abhängigkeit geredet werden könnte; sie erstrecken sich nur auf Motive, die beide Male aus der Situation heraus verständlich sind, nämlich auf Aufforderungen, zu klagen und sich an die Brust zu schlagen. Denn zwischen den Versen H. f. 1127—29

telum Scythicis leve corytis
missum certa librare manu
tutosque fuga figere cervos

und denen der Nenia:

levibusque sequi (poterat)
Persida telis certaque manu
tendere nervum, qui praecipites
vulnere parvo figeret hostes
pictaque Medi terga fugacis

vermag ich überhaupt keine Berührungen zu entdecken. Das *certa manu* und das *figere* wird sich noch an vielen Stellen finden,

[58]) O. Mesk „Sen. Apocol. u. der H. f." Philol. 71, 1912, 361 ff. Vgl. auch Weinreich „Sen. Apocol." (Berlin 1922), S. 65, 77, 114.

in denen vom Bogenschießen die Rede ist; von einer beabsichtigten Parodierung gar der Tragödie, wie Münscher meint[59]), kann gar keine Rede sein; kein Leser hätte diese schwachen Beziehungen bemerken können. Zudem ist auch nicht einzusehen, welchen Zweck Seneca mit einer Parodierung seiner eigenen Stücke verfolgt haben sollte. Es kam nur darauf an, der Nenia ein übertriebenes tragisches Pathos zu verleihen, und dazu brauchte sich Seneca nur gebräuchlicher Formeln des tragischen Stils zu bedienen.

So lassen uns also diese Argumente, mit denen Münscher eine Einordnung der Tragödien in die Lebensabschnitte Senecas versuchte, im Stich. Einen noch größeren Mißerfolg aber haben die Bemühungen erlitten, in den Tragödien Beziehungen zur Zeitgeschichte aufzudecken. Bei Léon Herrmann[60]) sind diese Versuche eingehend aufgezeichnet; sie bewegen sich alle in der Richtung, daß einzelne Sentenzen, denen man willkürlich eine besondere Stellung zuweist und hinter denen man besondere Absichten wittert, aus den Tragödien isoliert und zur Zeitgeschichte in Beziehung gesetzt werden. Wohin diese Methode führt und wie sehr die Ergebnisse von der jeweiligen Einstellung des Betreffenden, der sie handhabt, abhängig sind, lehrt ein Blick auf das Vorgehen Münschers, der sich dieser Methode ebenfalls zur Sicherung seiner Annahmen bedient, und auf die Ergebnisse, die O. Herzog in der Abhandlung „Datierung der Tragödien des Seneca“[61]) erzielt hat. Wie es Münscher gelingt, die Tragödien in die Regierungszeit Neros zu setzen, so gelingt es Herzog, sie teils in die Zeit der Verbannung, teils in die nach der Rückberufung Senecas einzuordnen. Sehen wir uns das wichtigste und von allen Verfechtern der zeitgeschichtlichen Anspielungen wenigstens in ähnlicher Weise[62]) verwendete Argument an; es steht Med. 375 ff.

venient annis saecula seris,
quibus Oceanus vincula rerum
laxet et ingens pateat tellus
Tethysque novos detegat orbes
nec sit terris ultima Thule.

Schon Heinsius hatte geglaubt, daß diese Verse eine ganz aktuelle Anspielung auf die britannische Expedition des Claudius darstellen. Herzog schließt sich dem an, er meint S. 87 ausdrücklich, daß diese Verse aus dem Zusammenhang der Tragödie heraus-

[59]) A. a. O. 99.
[60]) „Le Théatre de Sénèque“, Paris 1924.
[61]) Rhein. Mus. 77, 1928, 51 ff.
[62]) Vgl. Münscher a. a. O. 103; O. Herzog a. a. O. 87.

fielen und ihnen eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden müsse. Bei einer näheren Betrachtung ergibt sich aber, daß sie in das Chorlied Med. 301 ff., dessen Abschluß sie bilden, fest eingebaut sind. Das Lied behandelt das beliebte Thema:

audax nimium qui freta primus
rate tam fragili perfida rupit.

Es schildert das goldene Zeitalter der Vorfahren, die nur den Boden ihrer Heimat kannten, im Gegensatz zu der durch die Erfindung der Schiffahrt eingeleiteten Gegenwart, die die Grenzen der Welt aufhob. Mit V. 364

nunc iam cessit pontus et omnes
patitur leges

beginnt die Schilderung der neuen Zeit, auf die dann in den oben zitierten Versen der Blick in die Zukunft folgt, der ganz zwangsläufig durch den Fortschritt des Gedankens bedingt ist. Er fällt keineswegs aus dem Rahmen des Liedes heraus, sondern gehört unbedingt in ihn hinein. Eine Beziehung zur Gegenwart kann also in diesen in die Zukunft weisenden Versen gar nicht liegen, und auch die Auskunft, daß wir es mit einem für die Zeit Medeas in der Zukunft liegenden, jetzt aber erfüllten Erwartung zu tun hätten, kann nicht angenommen werden, denn die die Jetztzeit beschreibenden Verse beweisen, daß Seneca einen solchen Vergangenheitsstandpunkt nicht eingenommen hat, sie geben deutlich eine der Zeit Senecas entsprechende Schilderung der Ausdehnung des römischen Weltreiches. Münscher meint vorsichtiger, diese Verse hätten Claudius' Expedition zur Voraussetzung. Er ist dabei offenbar der Ansicht, durch diese sei eine solche Erweiterung des geographischen Horizontes erfolgt, daß jetzt erst der Gedanke, hinter dem Ozean könne ein neuer Erdteil auftauchen, möglich geworden sei. Doch hören wir nichts davon, daß der Krieg des Claudius in Britannien neue Kunde von bisher unbekannten Erdteilen gebracht habe. Dagegen hatte die griechische Wissenschaft längst die Existenz eines ungeheuren Landes im Westen jenseits des Ozeans erwogen[63]). Seneca waren diese Gedanken nicht unbekannt geblieben, wie nat. quaest. praef. 11 zeigt, wo er im Anschluß an Posidonius meint, der Seeweg von Spanien nach Indien könne bei günstigem Winde nur wenige Tage betragen. So wird man Ed. Norden „Germ. Urgesch. in Tac. Germ.", S. 39[1], zustimmen, der über die Medea-Verse sagt: „Diese Prophetie der

[63]) Vgl. Eratosthenes bei Strabo 1, 64. H. Berger „Die geograph. Frgte des Eratosthenes", Leipzig 1880, hat diese Stelle als Frgt. 2 A 6 aufgenommen.

Entdeckung eines neuen Erdteils wird ihm wohl durch eine Spekulation hellenistischer Forscher eingegeben sein."

Der Annahme zeitgeschichtlicher Anspielungen gegenüber müssen wir uns also ablehnend verhalten und werden uns nicht auf diesen schwankenden Boden wagen, auf dem bei der Eigenart der Tragödien Senecas nichts Sicheres auszumachen ist.

Einer weiteren Ausführung Münschers muß noch entgegengetreten werden, damit sie nicht unrichtige Ansichten veranlaßt. Münscher untersucht S. 107 ff., ob Seneca der klassisch-griechischen Chortechnik des ständig auf der Bühne anwesenden Chores oder der hellenistischen des jedesmal neu auftretenden gefolgt sei und will dabei ein Fortschreiten von der hellenistischen zur klassischen bemerken. Nun ist es H. f. 827 sicher, daß der Chor von neuem einzieht, denn Theseus begrüßt ihn beim Wiedereinziehen; in den Tro. dagegen bildet der Chor die Grundlage des Ganzen und bleibt also durch das ganze Stück hindurch, während er in der Med. hinwiederum jedesmal aus- und einzieht und nur nach dem letzten Liede auf der Bühne bleibt, um den Bericht des Boten entgegenzunehmen. Wir finden also in eng zusammengehörigen Stücken eine ganz verschiedenartige Behandlung, die sichtlich keinen Fortschritt von einer Technik zu einer anderen zeigt. Der Chor richtet sich vielmehr ganz nach dem Charakter des Stückes; wenn es möglich war, hat Seneca ihn in die Handlung hineingezogen, so in den Tro. und als Chor der Gespielinnen Deianiras im H. O. Wo aber infolge der grausigen Taten einer Person der Chor nicht zum Mittäter gemacht werden konnte, mußte er jedesmal neu mit einem Embolimon auftreten, und dies trifft für die Med. und den Thy. zu. Schließlich läßt Seneca ihn bei besonderen Gelegenheiten neu einziehen, so als Prozessionschor im H. f. und als Gefangenenchor im Ag. und H. O.[64]). Bei Seneca ist also keine Entwicklung in der Anwendung des Chores festzustellen, er hat vielmehr die vorgefundenen ausgebildeten Schemata nach Bedürfnis angewandt, so daß Münschers Argument sich für die Bestimmung einer Reihenfolge als unbrauchbar erweist.

[64]) Vgl. über diesen Chor S. 35.

IX. Die Einordnung der Phoenissen.

Bei der Behandlung der Phoenissen erhebt sich zunächst die Frage, ob wir in ihnen drei selbständig ausgeführte Einzelszenen, wie vor allem Leo wollte, oder Bruchstücke eines Dramas zu sehen haben. Leo hat seine in den obs. crit. S. 75 ausgesprochene Ansicht G. G. A. 1903, 4 ff. so schlagend weiter begründet, daß es genügt, auf diese Behandlung hinzuweisen. Schon die Verschiedenheit der Örtlichkeiten macht es unmöglich, diese Szenen in eine Tragödie einzuordnen; ihre jeweils vollendete und in sich geschlossene Komposition wird sich zudem aus der folgenden Betrachtung ergeben.

Die erste Szene (V. 1—319) spielt zwischen Oedipus und Antigone. Oedipus ist entschlossen zu sterben und drückt das in langen affekterfüllten Reden aus, während seine Tochter ihn zurückzuhalten sucht. Er beginnt mit einer Anrede an sie (V. 1—5), die V. 10—11 noch einmal wiederholt wird; er fordert sie auf, ihn zu verlassen und gehen zu lassen, wohin der blinde Fuß will. Jene Anrede an die andere Person ist der Anknüpfungspunkt für den ihn erfüllenden Affekt, der zunächst in der langen, immer wieder mit *qua* einsetzenden Auxesis V. 10—25 ausgeführt wird. Dann folgen kurze, affektbestimmte Sätze, in denen er den Cithaeron auffordert, ihn aufzunehmen und die schon längst verdiente Strafe zu vollziehen. Der Gedanke geht aus in die dreimalige Aufforderung:

redde et hospitium mihi (31)
recipe supplicium vetus (33)
perage mandatum patris (36).

V. 37 aber kehrt sich der Gedanke von dieser Richtung ab:

animus gestit antiqua exsequi | supplicia.

Nach dem vom Affekt bestimmten Ausbruch in den vorhergehenden Versen haben wir hier die Hinwendung zur Selbstbesinnung. Damit tritt auch die am Anfang des ersten Teiles (V. 1—5 und 10—11) angeredete zweite Person, die in dem selbständigen Affektausbruch völlig verschwunden war, wieder in den Gesichtskreis. Wir haben also ganz das Schema des Affektablaufes vor uns mit seinem auf die vorliegende Situation gerichteten zweiten Teil, in dem der Affekt aber doch aufs höchste gesteigert ist, wie die Vision des Oedipus zeigt, der seinen ermordeten Vater vor sich

sieht (V. 40 ff.). V. 49—50 endet der Ablauf mit der zweimaligen Aufforderung:

discede a patre, / discede, virgo.

Die Antwort der Tochter stellt eine Suasorie dar, die den Gedanken, daß sie ihren Vater nicht verlassen will, durchführt. Sie beginnt V. 51 mit den Worten:

vis nulla, genitor, a tuo nostram manum
corpore resolvet

und führt dann V. 56—61 in einer Aufzählung mit *non* alle die Dinge an, die sie von ihrem Entschluß nicht abhalten sollen. Sie bekräftigt dies V. 61 von neuem und beginnt V. 67 eine zweite Auxesis, wobei alle Orte aufgezählt werden, die sie nun zusammen aufsuchen wollen. Sie endet (V. 77—79) mit der Aufforderung an den Vater, sich nicht besiegen zu lassen. Diese glänzend stilisierte Rede zeigt mit ihrer kunstvollen Komposition allein schon den bis ins letzte durchgeführten Aufbau der Szene und widerlegt die Ansicht, daß wir es hier mit Bruchstücken oder gar Excerpten einer Tragödie zu tun hätten.

Oedipus setzt sich V. 80 ff. zunächst mit der Rede der Antigone auseinander. Dann beginnt sein Affekt wieder zu sprechen, V. 91 finden wir eine Aufforderung an seine *dextra*, die Strafe zu vollziehen und eine Anrede an die Tochter, ihn zum Tode gehen zu lassen. Nach einer Abschweifung (V. 97—105) führt er diesen Gedanken weiter aus in einer Aufzählung verschiedener Todesarten, um die er Antigone bittet, bis er sich (V. 118) zu der Aufforderung versteigt, ihn nach dem Felsen der Sphinx zu bringen. Mit ihrer Erwähnung hat sein Affekt den Anknüpfungspunkt gefunden, an dem er sich voll entfalten kann. Er ergeht sich in Vergleichen zwischen dem *monstrum* der Sphinx und sich selber, zwischen ihrem unentwirrbaren Rätsel und seinem noch verworreneren Geschick. Es spricht sich hier ein Affekt von solcher Stärke aus, daß die Beziehungen zu dem Handlungszusammenhang gelöst sind. V. 140 aber kehrt Oedipus plötzlich mit einer Anrede an die Tochter in die Anfangssituation der Rede zurück. Das geschieht so plötzlich, daß sich Zweifel geregt haben, ob hier nicht eine Textlücke anzunehmen sei. Die Betrachtung der Komposition der Rede zeigt aber, daß hier der zweite Teil der Affektrede einsetzt. Dieser wiederholt noch einmal kurz die Gedanken des ersten Teils, die Aufforderung an Antigone, ihn sterben zu lassen, und die Aufzählung von Todesarten. Mit der Sentenz V. 152–53

eripere vitam nemo non homini potest,
at nemo mortem,

auf die dann der Todesentschluß folgen müßte, konnte das Ganze einen Abschluß finden, doch setzt nun ein ganz starkes Aufflammen des Affektes ein. Im Anschluß an V. 154—55

dextra noster et nuda solet
bene animus uti

finden wir einen hemmungslosen Ausbruch, in dem er seine Hand auffordert, ihn zu verfleischen. Man erwartet nun, daß die Affektrede mit der Verwirklichung all der Verwünschungen, die er ausstößt, endete. Jedoch wird die geradlinig fortlaufende Wucht des Affektes V. 174 ff. umgebogen. Oedipus gesteht nämlich, daß bei seiner Blendung die Augen mehr von selbst aus ihren Höhlen getreten sind, als daß er sie sich ausgerissen hat, und klagt (V. 176—180), daß ihn dieser Geist der Schwachheit, der sich bei jener Gelegenheit zeigte, auch jetzt noch beherrsche. Durch dieses Geständnis des Oedipus erreicht Seneca, daß der Zuhörer nun nicht mehr mit der Verwirklichung all der grausigen Verwünschungen rechnet. So kann Seneca noch eine Rede der Antigone einführen, wenn auch Oedipus sich V. 180—181 noch einmal in einem abschließenden Imperativ gegen sich selber wendet, dessen Ausführung aber nach dem Vorhergehenden niemand mehr erwartet.

Antigone bewegt sich bei ihrer Antwort (V. 182—215) in den Gedanken ihrer vorhergehenden Rede, die sie durch Argumente der stoischen Philosophie weiter ausgestaltet. Sie will, wie sie V. 182—183 selber sagt, eine Suasorie vorbringen:

pauca, o parens magnanime, miserandae precor
ut verba natae mente placata audias.

Er solle nicht fliehen, da er jetzt ja gesichert sei; keiner der Götter könne ihm mehr, selbst wenn er es wolle, schaden. Dieser Haltung steht wirkungsvoll der noch stärkere Affekt des Oedipus (V. 216 ff.) entgegen, der das letzte Wort der Antigone:

quem, genitor, fugis (215)

aufnimmt und dreimal (V. 216—217) wiederholt:

fugio.

In einer Reihe von rhetorischen Fragen kehrt der Gedanke wieder, daß er sterben will, da alles verloren ist; er endet mit der glänzenden Sentenz (V. 240)

lacrimae supererant: has quoque eripui mihi.

Nun müßte mit der neuen Hinwendung an die zweite Person (V. 241) der zweite Teil des Affektes einsetzen, doch durchbricht der Gedanke hier das enge Schema, das die beiden vorigen Reden beherrscht hat; Oedipus beginnt, sein Schicksal von seiner Jugend

an zu schildern. Der in der zweiten Rede schon angewandte Kunstgriff, durch das Auftauchenlassen einer Erinnerung die Wucht des Affektes abzufangen, wird damit wiederum, und zwar in noch weitergehender Weise angewandt. Die das Furchtbare seines Schicksals betonende Schilderung läuft in eine Prophezeiung des Kampfes zwischen seinen Söhnen um Theben aus.

Die Möglichkeiten, die die Szene der Affektdarstellung bot, sind damit restlos ausgeschöpft worden; die letzte Rede mußte sogar schon mit der Prophezeiung des Oedipus über die vorliegende Situation hinausgreifen. Nur dadurch, daß Seneca den Oedipus aus dem engen Kreis des Affektes heraustreten ließ, war ihm die Möglichkeit gegeben, die Szene zu einem Abschluß zu bringen, den sie aus dem Affekt heraus nicht bekommen konnte; denn eine derartige Umgestaltung eines überlieferten Stoffes, wie sie der im Affekt erfolgte Selbstmord des Oedipus dargestellt hätte, hat Seneca nie gewagt. So aber läßt er Antigone auf die neugeschaffene Situation eingehen; sie bittet Oedipus (V. 288 ff.), sich doch um seiner Söhne willen das Leben zu erhalten. Oedipus lehnt das (V. 295 ff.) ab, weil sie *diri et scelesti* seien, aber der im ersten Teil der Szene aus der Erregung über sein Schicksal und dem Entsetzen über die eigene Scheußlichkeit entspringende Wunsch, zu sterben, ist nun in einen ganz anderen Zusammenhang hineingesetzt worden. Oedipus will jetzt wegen der Verruchtheit seiner Söhne, aus einem äußeren Umstand heraus, sterben und nicht mehr, weil er seinen Seelenzustand nicht länger ertragen kann; so kann er auch durch einen äußeren Umstand, die Bitten der Tochter, die sich in den ersten beiden Reden so völlig wirkungslos erwiesen hatten, und die er immer wieder zurückgewiesen hatte, bestimmt werden, diesen Entschluß aufzugeben. Mit einer großartigen Anapher[65]) endet das Ganze (V. 318—319)

iubente te praebebit alitibus iecur —
iubente te vel vivet.

Trotzdem der Affekt des Oedipus in dieser Szene nach allen Richtungen hin dargestellt wird, bekommt die Szene ihren Abschluß nicht aus dem Affekt heraus, sondern durch ein Zurückgreifen auf die Handlung, indem Oedipus schließlich durch die Bitten seiner Tochter von seinem Entschluß wieder abgebracht wird. Seneca wollte mit dieser Szene also nicht einen sich bis zum Selbstmord steigernden Affekt darstellen, sondern die Spannungen ausmalen, die in dem Verhältnis des den Tod herbeisehnenden

[65]) Vgl. das zu ähnlichen Zwecken angewandte starke Homoioteleuton H. O. 1515—8

Oedipus zu seiner Führerin Antigone, die ihn mit neuem Mut zu erfüllen sucht, begründet waren. Die Szene ist also von dem Bestreben bestimmt, einen wirkungsvollen Ausschnitt aus einer Handlung zu bieten. Dieses Urteil über die erste Szene der Phoen. erfährt dadurch eine Bestätigung, daß es auf die beiden anderen zugehörigen Szenen ausgedehnt werden kann. Sie bringen Handlung mit solcher Ausführlichkeit zur Darstellung, wie wir es nur in der ersten Periode Senecas gefunden haben. Besonders die ganz in die Handlung eingebetteten Reden der Iocaste an ihre Söhne in der letzten Szene können nur verglichen werden mit der Auseinandersetzung zwischen Amphitruo, Megara und Lycus im H. f. 205 ff. Das gibt uns für eine Einordnung der Phoen. einen wichtigen Fingerzeig. Die bedeutsamste Neuerung der Senecatragödien von der Med. und Phaed. an war die Ausbildung von selbständigen Szenen, in denen das Eigene, das Seneca bringen wollte, zur Darstellung gelangt ist, nachdem ihm die bloße Umsetzung der von seinen Vorlagen gebotenen Handlung in eine modernisierte Form nicht mehr genügte. Nun tritt aber diese Verselbständigung einzelner Szenen in Verbindung mit der Ausbildung von Affektszenen gleich in solcher Vollendung auf, daß zwischen H. f. und Tro. einerseits und Med. und Phaed. andererseits eine Lücke in der sonst gleichmäßigen Entwicklung des Stils der Tragödien klafft[66]). Machen wir aber Ernst mit der Erkenntnis, daß die breite Ausführung der Handlung die Phoen. in die Nähe der ersten beiden Senecastücke rückt und sie aus der Reihe der anderen ausschließt, so wird diese Kluft mit einem Male überbrückt. Seneca hat in den Phoen., nachdem der Stil der ersten beiden Tragödien ihm nicht mehr genügen konnte, einzelne ihn besonders interessierende Partien aus seinem Stoffe herausgegriffen, diese weiter ausgestaltet und damit den für die spätere Entwicklung entscheidenden Schritt vollzogen. Besonders wichtig war dabei, daß er bei der ins Einzelne gehenden Ausführung der ersten Szene die Besonderheiten der Affektrede ausbildete, die sich hier, ohne durch die Fessel einer weiter drängenden Handlung behindert zu werden, entfalten konnte. Nachdem aber die Selbständigkeit einer einzelnen Szene einmal durchgeführt worden war, hatte Seneca die Möglichkeit gewonnen, auch in ganzen Tragödien nur die für seine Kunst wertvollen Partien auszuführen.

Betrachten wir die von uns gewonnene Reihenfolge H. f., Tro., Phoen., Med., Phaed., Ag., Oed., Thy. und H. O., so ergibt sich das Überraschende, daß sie genau mit der Ordnung der Stücke im

[66]) Vgl. S. 52.

Etruscus übereinstimmt. Das bedeutet eine letzte Bestätigung unserer Einordnung, beweist aber auch, daß der Etr. auf eine wohl bis in Senecas Zeit zurückreichende und vielleicht von diesem selber gemachte Ausgabe zurückgeht, was bei der interpolierten A-Überlieferung schon aus dem Grunde nicht der Fall sein kann, weil in der von ihr gebotenen Reihenfolge die unechte Oct. miteingeordnet ist.

Im Laufe der Untersuchung durfte auf diese sich schon früher aufdrängende Übereinstimmung nicht zurückgegriffen werden, weil der Gedanke einer Übereinstimmung der chronologischen Reihenfolge mit der einer Überlieferungsordnung nichts beweisen kann. Man hat ja auch in der Reihenfolge der Dramen im Etr. andere Ordnungsmomente entdecken wollen. So meinte Birt[67]), die Stücke seien nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet, indem die beiden nach Hercules genannten den ganzen Komplex umschlössen, darauf die nach dem Chor, dann die nach den weiblichen und endlich die nach den männlichen Titelhelden genannten folgten. Und Léon Herrmann kam auf Grund von insgesamt abzulehnenden chronologischen Datierungen zu einer der A-Überlieferung ähnlichen Anordnung und versäumte nicht, diese Übereinstimmung hervorzuheben[68]).

[67]) Neue Jahrb. 27, 1911, 361.
[68]) „Le théatre de Sénèque", Paris 1924, 99.

X. Der Stil der Octavia.

Eine Betrachtung des Stils der Octavia gibt uns Gelegenheit, die Darstellungsweise Senecas mit der eines Nachahmers zu vergleichen und dadurch die Eigenheiten Senecas noch klarer herauszustellen. Die Unechtheit der Oct. nachzuweisen, ist überflüssig das Auftreten Senecas selbst, die Prophezeiungen des Todes und der Todesart Neros sind für sie unbedingt beweisend[69]). Auf die trotz der starken Anlehnung vorhandenen Unterschiede zu dem Aufbau der Senecadramen hat Leo[70]) treffend aufmerksam gemacht und besonders die andersartige Ausführung des Prologes betont. Sein Aufbau weicht von dem festen Schema Senecas ganz ab. Wir finden hier eine Monodie der Octavia, in der sie über ihr Geschick und das ihres Geschlechtes klagt; dann einen kurzen Monolog der nutrix, in dem sie das Unglück des claudischen Hauses betrachtet und schließlich ein Zusammentreffen dieser beiden Personen in einem Dialog. Die Seneca fremde dialogische Exposition[71]) ist in der kunstvollen Weise angewandt, daß beide Personen getrennt auftreten und dann erst aufeinander aufmerksam werden.

In der Ausführung der Dramen hat Seneca überall das feste Schema der fünf Akte durchgeführt. Das entspricht der ihn beherrschenden Tendenz zur Typisierung, nach der er den Stoff in einzelne Abschnitte zerlegt und diese für sich ausführt, wobei dem Chor die Aufgabe zufällt, die dazwischen liegenden Pausen mit Liedern auszufüllen. In der Oct. beginnt nun der erste Akt. ohne daß, wie immer bei Seneca, ein Chorlied vorhergeht. Auch weiterhin zeigen sich in der Chortechnik der Oct. Abweichungen von der Art Senecas. Bei diesem finden wir nur einmal, nämlich H. O. 173 ff., das Chorlied durch eine Gesangspartie erweitert. Es handelt sich hier um das Einzugslied des Chores, an das sich eine Monodie der Iole anschließt. Diese Ausnahme hat ihren Grund in den Schwierigkeiten der Exposition des H. O.[72]) und ist aufs

---

[69]) Vgl. Münscher Burs. Jahr. Ber. 192, 1922, 208, wo er seine Philol. Suppl. 16, 141 vertretene Anschauung von der Echtheit der Octavia endgültig widerruft.

[70]) Leo, Monolog 93.

[71]) Der Dialog im Prooemium des Thy. ist in Wirklichkeit ja nur ein Monolog des von Affekten hin und hergetriebenen Schattens des Tantalus, vgl. S. 63. Über das Prooemium des Oed. vgl. S. 53.

[72]) Vgl. S. 36.

beste dadurch motiviert, daß die gefangene Führerin in Verbindung mit ihren Leidensgefährtinnen vorgeführt wird. In der Oct. haben wir nur V. 273 ff. und V. 762 ff. ein in Senecas Art ausgeführtes, der Trennung der Akte dienendes Chorlied, während V. 646 und V. 877 ff. dieses Schema durchbrochen und durch eingefügte Lieder der Titelheldin eine größere Gesangspartie gebildet wird. Auch darüber hinaus finden sich Monodien häufiger: sie sind zu einem Hauptbestandteil des Stückes geworden. Die Verwendung von Liedern im Prooemium der Oct. haben wir bereits erwähnt; es findet sich hier auch das einzige Duett der gesamten zehn in A überlieferten Stücke (V. 57 ff.). Noch ungewöhnlicher ist das Auftreten des Schattens der Agrippina (V. 593 ff.) in einer Szene, die zwischen den beiden großen Teilen des Dramas, die vor und nach der Hochzeit Neros mit Agrippina spielen, liegt. Die Szene fällt ganz aus dem Zusammenhang der übrigen heraus, und man wird Leo[73]) recht geben müssen, der darauf hinweist, daß durch das Auftreten dieses Gespenstes die Nacht angedeutet werde, die zwischen diesen beiden Teilen liegt, und daß wir hier einen Zwischenakt vor uns haben, der eine über Euripides hinausgehende Technik des Dramas anzeigt.

Wenden wir uns nun einer eingehenden Betrachtung der ersten Szene zu. Das Auftreten der Octavia wird nicht durch einen Affekt motiviert. Ihre erste Rede stellt nur eine Beschreibung ihrer Lage dar; vgl. V. 100—101

toleranda quamvis patiar, haud umquam queant
nisi morte tristi nostra finiri mala,

über denen der Ton einer resignierenden Feststellung von Tatsachen liegt. Dieser Ton der Beschreibung beherrscht das Ganze, so beginnt sie V. 125 mit *adice his* die Ausführung eines neuen Punktes. Die durchgehend an die andere Person gerichtete Rede läßt nichts von dem bei Seneca in den Affektreden der dom.-nutr.-Szenen üblichen Hinaustreten aus der Situation bemerken. Octavia berichtet zwar V. 115 von Gesichten, die sie öfter hat, ohne aber, wie es bei Seneca auf den Höhepunkten des Affektes geschieht, selber in eine Vision zu verfallen. Am Schluß rafft sie sich zwar zu einem Anruf an ihren toten Vater auf, ihr zu Hilfe zu kommen, doch hält sich dieser Anruf in den Grenzen des Pathosstils der ersten beiden Senecadramen; vgl. V. 134—136

[73]) Monolog 93.

emergere umbris et fer auxilium tuae
natae invocanti, genitor, aut Stygios sinus
tellure rupta pande

mit H. f. 279—280

emerge, coniunx, atque dispulsas manu
abrumpe tenebras,

womit Megara ihre Rede beginnt. Die andere Rede der Octavia (V. 222 ff.) nimmt sich anfangs mit der beteuernden Auxesis und dem Wunsche, Iuppiter möge den Verhaßten zerschmettern, wie eine Affektrede aus, geht aber mit *vidimus* (V. 231) wieder in eine Schilderung über; vgl. auch das *en* (V. 235). Sie kehrt V. 245 davon zu einer Anrede an Iuppiter zurück, endet aber nicht mit einer Steigerung dieses Anrufs, sondern nur mit dem Wunsche, daß den Tyrannen die Strafe ereilen möge. Die Rede zeigt wieder Verwandtschaft mit der auf pathetische Wirkungen hinzielenden Darstellungsweise der ersten Senecatragödien, die durch eine Betrachtung der von der nutrix gesprochenen Einleitungsworte zu dieser Szene (V. 34 ff.) bestätigt werden. Die Verse zeigen einen engen Anschluß an den S. 45 behandelten Prolog der Tro. In beiden Fällen wird der Mensch, der sich von äußerem Glanze blenden läßt, aufgefordert, das hier vorliegende Schicksal zu betrachten; vgl. Tro. 1 ff.

quicumque regno fidit et magna potens
dominatur aula nec leves metuit deos ...
me videat et te, Troia

mit Oct. 34 ff.

fulgore primo captus et fragili bono
fallacis aulae quisquis attonitus stupet, ...
modo praepotentem cernat eversam domum
stirpemque Claudi.

Beide Male haben wir eine das frühere Glück der nun gestürzten Stadt oder des Hauses ausmalende Weiterführung mit *cuius* (Tro. 8 und Oct. 38) und einen das jetzige Unglück konstatierenden abschließenden Vers; vgl. Tro. 14

Pergamum incubuit sibi

und Oct. 44

coniugis scelere occidit.

Die Verwandtschaft des Stils der Oct. mit den Dramen der ersten Periode Senecas ist sicher kein Zufall. Senecas eigentlichen Stil, den Affektstil, sich zu eigen zu machen, war dem Nachahmer versagt, er mußte auf der Vorstufe, bei dem Pathosstil, stehenbleiben und sich an die Dramen dieses Stils anschließen. Aber

auch hier hat er Seneca nicht erreicht; die Überlegenheit Senecas über seinen Stoff, die schon in der Weise hervortritt, wie er den Hercules des Euripides in seinem H. f. umgestaltet hat, fehlt ihm vollkommen. Der Dichter der Oct. bleibt immer in der Situation haften; nirgendwo finden wir eine selbständige Affektrede. Selbst die Greuelerzählung, die wir in allen Senecastücken vorfanden, fehlt völlig. Senecas Auftrittsrede (V. 377—437) bewegt sich in allgemeinen Betrachtungen und gibt V. 391—435 eine ausgedehnte Beschreibung der Weltalter, die wohl zur Charakterisierung des Philosophen Seneca dienen soll, in dieser Weise aber nicht einmal in dem Pathosstil Senecas möglich gewesen wäre. Die Rede des Schattens der Agrippina V. 593 ff. ist im Anschluß an die Prologreden des Ag. u. Thy. abgefaßt, erhebt sich aber nur an einzelnen Punkten über den Charakter einer Schilderung und zeigt nichts von der hohen Kunst Senecas in der Motivierung des Auf- und Abtretens[74]). Bei Seneca spricht im Ag. u. Thy der Schatten aus einem Affekte heraus und verschwindet wieder, weil sich bei seinem Anblick Himmel und Erde empören; hier ist das Auftreten überhaupt nicht motiviert, und der Abschluß wird einfach durch die an sich selbst gerichtete Frage des Schattens erreicht, warum er, der seinen Angehörigen nur Unheil gebracht habe, nicht schon längst verschwunden sei (V. 644—645). Die Erscheinung dient, wie schon oben gesagt, nur zur Ausfüllung des durch den Tagesunterschied zwischen beiden Teilen des Dramas entstandenen Zwischenaktes.

Das führt uns auf den grundlegenden Unterschied des Aufbaues der Oct. gegenüber den Senecadramen. Diese sind, wo es der Stoff nur eben zuließ, von einem großen Affekt beherrscht, der dann geschlossene Reden und Szenen ausbildet und schließlich im H. O. den Dramenkörper in große von Affekten beherrschte Komplexe aufteilt. Dieses Bestimmtsein durch einen Affekt fehlt der Oct. völlig, obwohl es sich leicht hätte erreichen lassen, wenn nicht durch einen Affekt der Octavia, so dadurch, daß die Erscheinung der Agrippina an den Anfang gestellt und den von ihr ausgesprochenen Flüchen das Ganze untergeordnet worden wäre. Auch die Figur des Nero oder der Poppaea bot solche Möglichkeiten, die Seneca sich nie hätte entgehen lassen. So hat er die Handlung des H. f. von vornherein dem Hasse der Iuno unterstellt, und Clytemnestra und Deianira sind bei ihm zu viel stärker affektbestimmten Personen geworden, als sie es in der Vorlage waren. Das Fehlen eines geschlossenen Zusammenhanges

[74]) Vgl. über die Einführung des Schattens im Ag. u. Thy. S. 62.

bot nun aber für Monodien Raum und läßt das Persönliche viel stärker hervortreten — es wird hier nicht durch übersteigerte Affekte verschlungen: man vergleiche neben der Charakterisierung der Octavia durch die Monodien und der philosophischen Rede Senecas die Einführung Neros, der die Häupter zweier gefährlicher Verbannter ihm zu bringen gebietet (V. 438 ff.).

So ist denn ein größerer Gegensatz zu dem Stil der Senecatragödien, als ihn die Oct. bietet, kaum denkbar, zumal da diese, wenn man sie Seneca zuschreiben wollte, in die letzten Lebensjahre Senecas und damit in die Nähe des H. O. gerückt werden müßte, was ja unmöglich ist, da ihr Stil, wie oben gezeigt, dem der frühesten Dramen nahesteht. Zu beachten sind auch die sprachlichen Unbeholfenheiten, die das Ringen des Nachahmers um den Vers im Gegensatz zu der Kraft Senecas zeigen: vgl. z. B. V. 109 ff.

videre tumidos et truces miserae mihi
vultus tyranni iungere atque hosti oscula,
timere nutus cuius obsequim meus
haud ferre posset fata post fratris dolor
scelere interempti,

oder V. 958—959

me quoque tristes mittit ad umbras
ferus et manes ecce tyrannus.

O. Ribbeck hat von der früheren Beurteilung der Senecatragödien her, die das Pathos Senecas als rhetorische Übertreibung ablehnte, das Hervortreten des Persönlichen in der Oct. gelobt[75]), doch wirkt das zudem nur an einzelnen Stellen hervortretende Leidenspathos der Octavia schwächlich gegenüber der übermenschlichen Größe der Gestalten Senecas.

[75]) Röm. Dicht. 3, 88 „Im ganzen hat die Oct. vor den Stücken Senecas manches voraus, vor allem das Verdienst selbständiger Erfindung und Gestaltung des Stoffes, ferner in der Ausführung des einzelnen; in der Haltung des Stils eine verhältnismäßig wohltuende Ruhe und Natürlichkeit. Jenes erhitzte Pathos ist bedeutend gemildert. Man hört doch Menschen reden, nicht toll gewordene Ungeheuer."

Lebenslauf.

Name des Verfassers: Ernst Hugo Albert H a n s e n.

Geboren: 22. Februar 1909 zu Wattenscheid-Leithe.

Eltern: Ernst Hansen, Lehrer, und Frau Clara, geb. Pöhland.

Konfession: evangelisch.

Vorbildung: Volksschule zu Brilon i. Westf., darauf Besuch des Gymnasiums ebendort. Abitur: Ostern 1928.

Studienfächer: Klassische Philologie und Theologie.

Studiengang: S.-S. 1928 bis S.-S. 1929 zu Münster, von W.-S. 1929/30 an zu Berlin, hier drei Semester lang Mitglied des Philolog. Proseminars Oberstufe, zwei Semester lang Mitglied des Philolog. Seminars unter den Herren Professoren Deubner und Jaeger.

Akademische Lehrer: 1. in Münster: Beckmann, Herrmann, Hoffmann, Münscher, Schöne; 2. in Berlin: Deißmann, Dessoir, Deubner, Fendt, Hartmann, Jaeger, Lietzmann, Maier †, Norden, Sellin, Stolzenburg, Titius, Wilcken.